K. S. Stanislavski.
1926

STANISLAVSKI

Viața mea în artă

EDIȚIA A III-A REVĂZUTĂ

C A R T E A R U S Ă

1958

PREFAȚĂ LA EDIȚIA A DOUA

A doua ediție a cărții mele nu se deosebește de fapt de cea anterioară : în ea au fost doar înlăturate unele asperități și imprecizium observate în text. În ceea ce privește ilustrațiile cu care editura „Academia" a vrut să completeze volumul, trebuie să spun că alegerea lor a fost făcută de L. I. Gurevici și de colaboratorii Muzeului Teatrului de Artă, care nu și-au precupețit eforturile și timpul întru îndeplinirea acestei sarcini. Le exprim pentru aceasta sincere mulțumiri. Exprim deosebite mulțumiri lui L. I. Gurevici care a luat asupra sa toate lucrările de pregătire a cărții pentru tipar, cu care eu nu sînt familiarizat, atît la prima ediție, cît și la cea de a doua și mi-a dat astfel un ajutor cu adevărat prietenesc.

K. STANISLAVSKI

18 octombrie 1928.

ÎNCĂPĂŢÎNĂRILE MELE

M-am născut la Moscova în anul 1863, la hotarul dintre două epoci. Rămăşiţele iobăgiei, lumînările de seu, lămpile Karsel *, rădvanele, caleştile, curierul, puştile cu cremene şi tunurile micuţe ca de jucărie îmi sînt încă vii în minte. În Rusia, căile ferate şi trenurile rapide, vapoarele, reflectoarele electrice, automobilele, avioanele, cuirasatele, submarinele, telefoanele, telegrafele, radiotelegrafele şi tunurile de 12 ţoli au apărut sub ochii mei. Aşa s-a întîmplat că de la lumînarea de seu am trecut la reflectoarele electrice, de la rădvan la avion, de la barca cu pînze la submarin, de la curier la radiotelegraf, de la puşca cu cremene la tunul Berta şi de la iobăgie la bolşevism şi comunism. Mi-a fost dat să am o viaţă într-adevăr variată, ale cărei rosturi s-au schimbat adesea.

Tatăl meu, Serghei Vladimirovici Alexeev, rus neaoş, de fel din Moscova, era industriaş, proprietar de fabrică[1]. Mama mea, Elisaveta Vasilievna Alexeeva, rusoaică după tată şi franţuzoaică după mamă, era fiica bine cunoscutei artiste pariziene Varley, care venise la Petersburg în turneu. Varley se căsătorise cu un om bogat proprietar de cariere de piatră din Finlanda, Vasili Abramovici Iakovlev, prin sîrguinţa căruia a fost ridicată coloana Alexandrovskaia din fosta Piaţă a Palatului. După scurtă vreme, artista Varley s-a despărţit de soţul ei, lăsîndu-i în grijă două fete : pe mama şi pe

* Lămpi care ardeau cu ulei de rapiţă. (N. red. rom.)

mătuşa mea. Iakovlev s-a recăsătorit cu doamna B.[2], turcoaică după mamă şi grecoaică după tată, căreia i-a încredinţat educaţia fetelor sale. În casa lor se ducea o viaţă luxoasă, aristocratică. De bună seamă că în această viaţă erau oglindite obiceiurile de la curte, moştenite de noua soţie a lui Iakovlev de la mama ei, turcoaică, care trăise în haremul sultanului. Bătrînul B. o răpise din harem şi o ascunsese într-o ladă pe care o predase la bagaje ca pe un colet oarecare. Cînd corabia a ieşit în larg, lada a fost deschisă şi fostei prizoniere din harem i s-a redat libertatea. Atît doamnei Iakovlev cît şi surorii sale, care se căsătorise cu unchiul meu, le plăcea viaţa mondenă şi dădeau deseori mese şi baluri.

În cel de al şaptelea şi al optulea deceniu al veacului al XIX-lea, atît la Moscova cît şi la Petersburg se dansa foarte mult. În timpul sezonului balurile se ţineau lanţ, zi de zi, şi tinerii nu mai pridideau cu zaiafeturile, vizitînd cîte două-trei case în aceeaşi seară. Şi acum mai ţin minte balurile acelea. Trăsurile stăteau înşiruite. Oaspeţii veneau însoţiţi de lachei îmbrăcaţi în livrele bogate, care stăteau fie pe capră, fie la spatele trăsurilor. Chiar în stradă, în faţa casei, se aprindeau focuri mari în jurul cărora se ospătau vizitiii. În subsolurile casei se pregătea cina pentru servitori. Musafirii îşi expuneau care mai de care toaletele şi florile. Doamnele îşi împodobeau pieptul şi gîtul cu briliante, iar cei obişnuiţi să cîntărească avuţiile altora se şi grăbeau să le preţuiască în gînd. În mijlocul acestui lux, femeile care se vedeau a fi mai sărăcăcios îmbrăcate nu se simţeau la largul lor, iar sărăcia părea că le copleşeşte. Cele bogate îşi ridicau însă trufaşe fruntea, cu înfăţişare de regine ale balului. Cotilioanele cu cele mai complicate figuri, cu daruri scumpe şi cu premii pentru dansatori, ţineau cîte cinci ore în şir. De cele mai multe ori dansurile se sfîrşeau ziua-n amiaza mare, iar tinerii, după ce-şi schimbau hainele, se duceau de-a dreptul pe la slujbe şi pe la îndatoririle lor.

Nici tatăl şi nici mama mea n-au îndrăgit viaţa mondenă. Ei ieşeau din casă numai în împrejurări excepţionale ; le era drag căminul. Mama şi-a petrecut mai toată viaţa în camera copiilor, dăruindu-se în întregime nouă, celor zece odrasle ale sale.

Pînă în ziua nunţii, tata a dormit în acelaşi pat cu bunicul meu, vestit prin obiceiurile lui patriarhale moştenite de la tatăl lui, ţăran din Iaroslavl, care se îndeletnicise cu grădinăritul. După căsătorie, tata a trecut în patul conjugal în care a rămas întreaga viaţă şi în care a şi murit.

Părinţii mei s-au iubit la bătrîneţe ca şi în tinereţe. Şi-au iubit tot atît de mult şi copiii şi au căutat să-i ţină cît mai în preajma lor. Din trecutul cel mai îndepărtat, îmi amintesc foarte limpede de botezul meu pe care, fireşte, l-am putut reconstitui în minte, ajutîndu-mă de cele ce-mi povestea dădaca. O altă amintire din trecutul îndepărtat, pe care o văd parcă aievea, este cea legată de „debutul" meu pe scenă. Lucrul acesta s-a petrecut la ţară, pe moşia de la Liubimovka, de lîngă halta Tarasovka, situată pe linia ferată Iaroslavl, la 30 de verste depărtare de Moscova. Reprezentaţia a avut loc într-o căsuţă din curtea conacului. Sub arcada căsuţei părăginite s-a înjghebat o scenă micuţă, a cărei cortină era alcătuită din nişte pături. S-au prezentat, după cum e şi lesne de închipuit, nişte tablouri vivante : „Cele patru anotimpuri". Să tot fi avut vreo trei sau patru ani. Mi se dăduse rolul Iernii. Ca întotdeauna în asemenea împrejurări, în mijlocul scenei fusese înfipt un brad nu prea mare, cu crengile presărate cu bucăţi de vată. Încotoşmănat într-o şubă, purtînd pe cap o căciulă, cu o barbă lungă şi mustăţi albe, lipite de obraz, ale căror vîrfuri se tot ridicau în sus, şedeam nedumerit pe podea căci nu ştiam ce trebuie să fac şi încotro să mă uit. Pesemne că încă de pe atunci mi-a fost dat să cunosc, fără să-mi dau seama, acel simţămînt stînjenitor pe care-l încerci în clipele cînd nu ştii ce să faci pe scenă, simţămînt de care şi astăzi *, atunci cînd se ridică cortina, mi-e teamă mai mult decît de orice. După ce am fost aplaudat, lucru care m-a încîntat peste măsură, mi s-a încredinţat o altă treabă. În faţa mea a fost aprinsă o lumînare, ascunsă într-o grămadă de vreascuri, ce trebuia să întruchipeze un foc, iar în mînă mi s-a pus o surcică pe care trebuia să mă prefac că o arunc în foc.

— Ai înţeles ? Trebuie numai să te prefaci ! m-a lămurit cineva.

După ce am fost dăscălit, mi s-a spus să nu apropii în nici un chip surcica de flacără. Totul mi se părea fără nici o noimă. „De ce să mă prefac, cînd puteam foarte bine să pun de-adevăratelea surcica pe foc ?"

Şi nici n-a apucat să se ridice bine cortina că, plin de curiozitate şi interes, am întins băţul spre flacără. Mi se părea că e un gest cu totul firesc şi logic, plin de tîlc. Dar şi mai firesc a fost ca vata să se aprindă şi să izbucnească un incendiu. Toţi cei de faţă

* Cartea aceasta a fost scrisă în 1924. Stanislavski avea atunci 61 de ani. (N. trad.)

s-au speriat şi s-au pornit să ţipe. Cineva m-a luat în braţe şi m-a dus prin curte în casă, în camera copiilor, în timp ce eu plîngeam amarnic.

Din seara aceea dăinuie în mine, pe de o parte, impresia plăcută pe care ţi-o dă atît succesul cît şi o îndreptăţită prezenţă şi acţiune pe scenă, iar pe de altă parte, senzaţia neplăcută trezită în tine de insucces, ca şi stinghereala încercată atunci cînd te afli fără nici un rost în faţa unei mulţimi de spectatori.

Şi astfel debutul mi-a fost încununat de o „cădere" pricinuită de îndărătnicia mea, năravcare se făcea uneori simţit, şi asta mai ales în fragedă copilărie. Îndărătnicia aceasta înnăscută mi-a înrîurit într-o anumită măsură viaţa de artist, atît în bine cît şi în rău, şi de aceea mă şi opresc asupră-i. Mi-a dat mult de furcă şi de pe urma ei mi-au rămas multe amintiri încă proaspete.

Odată, în copilărie, pe cînd luam micul dejun, tata m-a mustrat pentru că n-aveam astîmpăr la masă. I-am răspuns printr-o obrăznicie necugetată, fără nici un gînd rău. Tata m-a făcut de două parale, iar eu, spre marea mea ciudă, m-am fîstîcit, căci n-aveam ce să-i răspund. Dar ca să nu-mi dau pe faţă tulburarea şi ca să arăt că nu mi-e frică de tata, am rostit deodată o ameninţare neroadă. Singur nu ştiu cum mi-a ieşit din gură :

— N-am să te las să te duci la mătuşa Vera [3]...

— Prostii ! mi-a întors tata vorba. Cum ai putea să mă împiedici ?

De dat, îmi dădeam seama că spun o neghiobie, dar nu mai puteam de ciudă, aşa că m-am îndîrjit în îndărătnicia mea şi nici eu nu ştiu cum, am repetat :

— N-am să te las să te duci la mătuşa Vera !

Tata a ridicat din umeri şi a tăcut. Asta mi-a părut a fi o jignire. Nu vor să stea de vorbă cu mine ! Mă rog ! Tot răul spre bine !

— *N-am să te las* să te duci *la mătuşa Vera !... N-am să te las* să te duci *la mătuşa Vera...* îndrugam eu într-una şi aproape cu obrăznicie, aceeaşi frază în toate chipurile şi pe toate tonurile.

Tata mi-a poruncit să tac, dar eu într-adins nu m-am dat bătut şi am mai rostit o dată răspicat :

— *N-am să te las să te duci la mătuşa Vera !*

Tata citea mai departe ziarul. Eu însă mi-am dat seama că se enervase.

— N-am să te las *să te duci* la mătuşa Vera ! N-am să te las să te duci la *mătuşa Vera !* repetam într-una cu o îndărătnicie oarbă, neputîndu-mă împotrivi îndemnului rău ce mă împingea să stărui. Simţind cît de neputincios sînt în faţa acestui îndemn, m-a cuprins teama.

— *N-am să te las* să te duci la mătuşa Vera ! am îndrugat iarăşi, fără voia mea, după o scurtă pauză, căci nu eram în stare să mă stăpînesc.

Tata a început să mă ameninţe ; totuşi eu repetam din ce în ce mai tare şi mai stăruitor, parcă în virtutea inerţiei, aceeaşi frază neroadă. Tata a bătut cu degetul în masă, iar eu i-am imitat gestul, însoţindu-l cu aceeaşi frază sîcîitoare. Tata s-a sculat în picioare ; eu la fel, repetînd acelaşi refren. Tata mai-mai că nu s-a pornit să ţipe la mine (ceea ce nu i se mai întîmplase vreodată înainte), iar eu am făcut la fel, cu vocea tremurîndă. Dar tata s-a stăpînit şi mi-a vorbit blînd. Mi-aduc aminte că faptul acesta m-a înduioşat din cale-afară şi aş fi vrut să mă las păgubaş. Totuşi, împotriva voinţei mele, am repetat vorbele cu pricina, imitîndu-i vocea, ceea ce le-a dat o nuanţă batjocoritoare. Tata m-a prevenit că mă va pedepsi, punîndu-mă să stau la colţ. Am repetat fraza, imitîndu-i tonul.

— Am să te las fără masă astăzi, grăi tare înăsprindu-şi glasul.

— N-am să te las să te duci la mătuşa Vera ! strigam eu aproape deznădăjduit, imitîndu-i tonul.

— Kostea, ia seama la ce faci ! a exclamat tata, aruncînd ziarul pe masă.

Dar un simţămînt aprig ce răbufnea în mine m-a îmboldit să trîntesc, la rîndul meu, şervetul pe masă şi să strig din răsputeri :

— N-am să te las să te duci la mătuşa Vera !

„Cel puţin aşa o să se termine mai repede !" mă gîndeam.

Tata îşi pierdu stăpînirea de sine şi buzele-i începură să tremure. A reuşit însă să-şi înfrîneze mînia şi a ieşit repede din cameră, zvîrlindu-mi o frază înspăimîntătoare :

— Nu eşti copilul meu !

De îndată ce am rămas singur, biruitor, fumurile nebuniei s-au risipit.

— Tată, iartă-mă, n-am să mai fac ! am strigat în urma lui, cu obrazul muiat de lacrimi. Tata era însă departe şi n-avea cum să-mi audă vorbele de căinţă.

Țin minte pînă astăzi toate stările sufletești prin care m-a făcut să trec nebunia-mi copilărească, și inima-mi se strînge dureros la amintirea lor.

Altă dată, cînd îndărătnicia mea și-a dat iarăși în petec, am fost însă învins. Ne aflam la masă și eu am început să mă laud că nu mi-e frică să-l scot din grajd pe Voronoi, un cal nărăvaș.

— Foarte bine! glumi tata. După masă ai să-ți pui șuba și pîslarii și ai să ne arăți cît ești de curajos.

— Am să mă îmbrac și am să-l scot singur pe Voronoi din grajd, nu mă lăsam eu.

Frații și surorile mele s-au luat la harță cu mine, susținînd că sînt un laș. Își sprijineau afirmația pe niște lucruri care cîndva mă compromiseseră. Cu cît amintirile acestea privitoare la puterea mea erau mai neplăcute, cu atît mă îndîrjeam mai tare, simțindu-mă umilit, și repetam:

— Ba n-o să-mi fie frică și am să-l scot din grajd!

Prea ajunsesem departe cu îndărătnicia ca să nu mi se dea o lecție. După masă mi-au adus șuba, șoșonii, gluga și mănușile, m-au îmbrăcat, m-au scos afară în curte și m-au lăsat singur, ei urmînd, chipurile, să aștepte să mă întorc împreună cu Voronoi pe care trebuia să-l duc de căpăstru pînă în fața ușii de la intrarea principală. Afară m-a cuprins bezna adîncă, de nepătruns în bătaia ferestrelor mari și luminate ale sălii de sus, de unde mi se părea că sînt urmărit. Am rămas locului și m-am mușcat tare de mînă, căutînd ca prin încordare și cu ajutorul durerii, să uit de cele înconjurătoare. La cîțiva pași de mine, am auzit cum umblă cineva, apoi a scîrțîit o portiță și o ușă s-a trîntit cu putere. Pasă-mi-te vizitiul intrase în grajd, la Voronoi, calul pe care făgăduisem să-l aduc. Mi s-a năzărit în închipuire un cal mare, negru, ce frămînta pămîntul cu copitele; apoi calul s-a ridicat în două picioare, gata s-o ia razna și să mă tîrască după el ca pe o surcică. Dacă mi-aș fi închipuit scena aceasta în timpul mesei, de bună seamă că nu m-aș fi lăudat. Vorbele-mi scăpaseră însă fără să vreau și acum mi-era rușine să dau înapoi. Și astfel stăruiam în încăpățînarea mea.

Stînd așa în întuneric, răscoleam în amintire fel de fel de lucruri, mai mult ca să-mi alung gîndurile negre și să nu mai iau aminte la bezna ce mă înconjura.

„Am să zăbovesc mult, mult, pînă ce au să fie cuprinși de îngrijorare și au să vină să mă caute", am hotărît în gîndul meu.

Deodată a răsunat un strigăt tînguitor. Atunci am început să trag cu urechea la zgomotele din jur. Ce multe erau ! Unul mai înfiorător decît celălalt ! Cineva se furişa parcă spre mine !... Era aproape ! Să fi fost vreun cîine ? Da' dacă-i şobolan ?... M-am îndreptat spre o firidă ce se căsca în zidul din faţa mea. Între timp am auzit un zgomot de parcă s-ar fi prăbuşit ceva în depărtare. Ce să fi fost? Se aude iarăşi ! Şi iarăşi ! Şi din ce în ce mai aproape... Poate că-i din grajd. Poate că izbeşte Voronoi cu copita în uşă sau o fi trecut vreo trăsură printr-o hîrtoapă pe stradă. Dar cu şuierul ăsta ce-o mai fi ?... Şi parcă-i şi un fluierat ?... Parcă în jurul meu dădeau buzna toate zgomotele spăimoase pe care le ştiam şi parcă se porniseră cu toate împotrivă-mi.

Am slobozit un ţipăt în vreme ce-o zbugheam spre firida din zid. Cineva mă apucase de picior. Dar nu era decît cîinele din ogradă, Roşca, cel mai bun prieten al meu. Acum că eram doi, se mîntuise şi cu frica ! L-am luat în braţe şi el m-a lins pe obraz cu limba lui murdară. Aşa cum eram încotoşmănat în şuba mare şi grea şi cu gluga strîns legată, nu izbuteam să-mi apăr faţa. Am dat la o parte botul cîinelui care mi se cuibărise în braţe şi care, într-un sfîrşit, dînd de căldură, se linişti. Cineva tocmai intra grăbit pe poartă. Poate mă căuta pe mine ? Inima începu să-mi bată cu putere, în aşteptare. Dar nu ! Mă înşelasem ! Omul se îndreptase spre odaia grăjdarilor.

„Fără îndoială că acum le e ruşine că m-au dat afară pe un ger ca ăsta de crapă pietrele, pe mine, mititelul... ca într-o poveste... Niciodată n-am să le-o iert !"

Din casă răsunau înăbuşit acordurile pianului.

„Trebuie să fie frate-meu ! Cîntă de parcă nimic nu s-ar fi întîmplat ! Lui îi arde de cîntat ! Şi de mine au uitat cu desăvîrşire ! Cît am să mai stau oare aci pînă au să-şi amintească de mine ?"

M-au trecut fiori de spaimă şi, totodată, m-a cuprins dorinţa să fiu iarăşi în casă, la căldură, lîngă pian.

„Aşa-mi trebuie, dacă-s prost de n-am pereche ! Ce mi s-o fi năzărit ? Tocmai pe Voronoi ! Neghiob ce sînt !" mă ocăram în gînd, căci dintr-o dată mi se dezvăluise tot caraghioslîcul situaţiei, din care părea că nu mai există nici o ieşire.

Poarta cea mare gemu din balamale şi răsună tropot de copite şi scîrţîit de roţi pe zăpadă. Sosise cineva şi trăsese în faţa intrării.

Se auzi trîntindu-se uşa principală de la intrare, apoi cupeul trecu încet prin curte ca să întoarcă.

„Trebuie să fie verişoarele mele, îmi adusei eu aminte. Ştiam că erau aşteptate în seara aceea. Acum nu mă mai întorc pentru nimic în lume în casă ! Să-mi recunosc laşitatea faţă de ele ?"

Vizitiul nou sosit bătu în fereastra camerei vizitiilor noştri care ieşiră cu toţii afară ; în timp ce deschideau uşile grajdului şi duceau caii la adăpost vorbeau în gura mare.

„Am să le cer lor să-mi dea calul. De bună seamă că n-or să se învoiască şi atunci am să mă întorc în casă şi am să le spun că nu l-am putut scoate în curte din pricina lor. Nici nu mint şi scap şi cu faţa curată."

Gîndul ăsta m-a înviorat. I-am dat drumul lui Roşca din braţe şi m-am pregătit s-o pornesc spre grajd.

„Numai de-aş putea străbate curtea asta mare şi întunecoasă !" Făcui un pas şi mă oprii, căci între timp intrase în curte o birjă şi mă temeam să nu mă calce calul în picioare. În aceeaşi clipă s-a întîmplat ceva, nici eu nu ştiu ce anume, căci nu puteam deosebi nimic prin noapte. Se pare că la început caii, adăpostiţi cu cupeu cu tot sub şopron, s-au pornit să necheze, apoi să joace în loc şi în cele din urmă să zvîrle din copite. Mi s-a mai părut că nici calul birjarului n-avea astîmpăr. Parcă gonea cineva cu trăsura prin ogradă. Vizitiii săriseră cu toţii, strigînd : „Tprrr, stai, prinde-l, nu-i da drumul !..."

Nu mai ţin minte ce s-a întîmplat. M-am pomenit în faţa uşii principale, sunînd de zor. Portarul n-a întîrziat să iasă şi mi-a dat drumul în casă. De bună seamă că stătuse tot timpul la pîndă, aşteptîndu-mă. Am zărit în uşa vestibulului chipul tatălui meu, iar de sus, din capul scării, guvernanta mă aţintea cu privirea. M-am aşezat pe scaun, fără să-mi mai scot şuba. Apoi m-am trezit pe nepusă masă înăuntru, şi încă nu ştiam bine ce-mi rămîne de făcut : să stărui în îndărătnicia mea, căutînd să-i încredinţez pe ceilalţi că intrasem numai pentru cîteva clipe ca să mă încălzesc, şi că mă întorc iarăşi la Voronoi, sau să-mi recunosc, fără ocolişuri, laşitatea, declarîndu-mă învins ? Mă simţeam atît de nemulţumit de mine însumi pentru clipele de laşitate, încît nu ştiam cum aş mai fi putut împlini rolul de erou neînfricat. De altfel, nici nu mai aveam în faţa cui să joc teatru, căci uitaseră parcă cu toţii de mine.

„Cu atît mai bine ! Am s-o fac şi eu uitată. Am să mă dezbrac şi mai încolo am să intru în salon ca şi cum nimic nu s-ar fi întîmplat."

Zis şi făcut. Nimeni nu m-a întrebat nimic despre Voronoi. Se vede treaba că se înţeleseseră de mai înainte în privinţa asta.

CIRCUL

Simţămintele încercate mai tîrziu, de-a lungul copilăriei mele, mi-au rămas şi mai adînc întipărite în suflet. Ele sînt legate de primele năzuinţi şi de trăirile mele de artist. Ar fi de ajuns să-mi amintesc de ambianţa în care mi-am petrecut copilăria ca să întineresc iarăşi, iar simţămintele o dată încercate renasc cu aceeaşi vigoare.

Iată, bunăoară, un ajun şi o dimineaţă de sărbătoare. Se apropie o zi de libertate. Dimineaţa mă pot scula mai tîrziu şi apoi urmează o zi plină de bucurii. Zile ca asta îmi erau necesare ca să-mi învioreze puterile şi să fac faţă lungului şir de zile anoste de învăţătură şi de seri plictisitoare. Prin însăşi firea lucrurilor, sărbătorile trebuie să fie pline de bucurie. Cel ce caută să pună beţe-n roate voioşiei ne trezeşte în suflet numai amărăciune şi ură ; şi dimpotrivă, cel ce o încurajează trezeşte în noi o duioasă recunoştinţă.

La micul dejun, părinţii ne-au vestit că în ziua aceea aveam să ne ducem la o mătuşă (plicticoasă, ca orice mătuşă) sau ceva şi mai neplăcut : că în cursul dimineţii aveau să ne viziteze verii şi verişoarele noastre, pe care nu-i îndrăgeam de fel. Noi am rămas stane de piatră : ne venea să turbăm. Ce speranţe ne puseserăm noi în ziua aceea ! Şi acum avea să ne fie furată şi prefăcută într-o zi ca toate celelalte. Cum o să mai răbdăm atîta amar de vreme pînă la sărbătoarea următoare ?

Bucuria zilei fiindu-ne cu totul spulberată, ne mai rămînea o singură nădejde : aceea de a petrece în voie seara. Cine ştie, poate că tata, care înţelegea mai bine decît oricine ce se petrece în sufletul unui copil, va fi avut grijă să ne ia o lojă la circ, ori măcar la vreun spectacol de balet, sau, în cel mai rău caz, la operă... Fie şi la teatru... De biletele de circ sau de teatru se îngrijea administratorul casei. Atunci am întrebat de el. Plecase va să zică ? Unde ?

încotro a apucat-o ? La dreapta ori la stînga ? Au primit oare poruncă vizitiii să pregătească anume caii cei buni ? Dacă primiseră, era semn bun. Însemna că aveau să fie înhămaţi la cupeul cel mare cu patru locuri, cu care copiii erau duşi la teatru. Dacă însă caii aveau să fie înhămaţi la trăsură în timpul zilei, era semn rău. N-aveam să mergem nici la circ, nici la teatru.

În ăst timp s-a întors şi administratorul, a intrat în biroul tatii, a scos ceva din portofel şi i-a înmînat. Ce să fi fost oare ? Stăteam la pîndă şi îndată ce tata ieşea din birou ne repezeam la masa lui de lucru. Nu găseam decît nişte acte. Ni se strîngea inima ! Cînd se întîmpla să dăm peste nişte bucăţele de hîrtie galbene sau roşii, biletele de circ, inima începea să ne bată atît de tare, încît era gata să ne spargă pieptul, şi totul în jur ni se părea mai luminos. Atunci nici pe mătuşă şi nici pe vărul nostru nu-i mai socoteam chiar într-atît de plictisitori. Ba, dimpotrivă, ne arătam cît se poate de politicoşi şi curtenitori faţă de musafiri, dînd tatii prilejul să ne spună seara, la cină :

— Astăzi băieţii i-au primit atît de bine pe musafirii noştri şi s-au purtat atît de drăguţ cu mătuşa lor, încît se cuvine să le facem şi noi o mică bucurie (ba poate chiar una mare) ! Cam ce-aţi crede voi că ar fi mai nimerit ?

Îmbujoraţi de emoţie, cu dumicatul oprit în gît, aşteptam cele ce aveau să urmeze.

Fără a mai scoate o vorbă, tata începea să se scotocească liniştit în buzunarul hainei căutînd ceva, dar nu găsea nimic. Săream nerăbdători de pe scaune şi ne îmbulzeam în jurul lui, în vreme ce guvernanta striga cu severitate :

— *Enfants, écoutez donc ce qu'on vous dit. On ne quitte pas sa place pendant le dîner !* *

Între timp tata îşi scotocea şi celălalt buzunar. Scotea fără grabă portmoneul, îşi întorcea buzunarele pe dos, dar de găsit nu găsea nimic.

— Le-am pierdut ! exclama el, jucîndu-şi rolul cît se poate de firesc.

Sîngele ni se trăgea din obraji, lăsîndu-se tocmai în picioare. Ne aşezam iarăşi pe scaunele noastre fără a-l pierde însă din ochi pe tata. Cînd şi cînd ne mai aruncam o privire, căutînd să ghicim

* Copii, ascultaţi ce vi se spune. Nimeni n-are voie să se scoale de la masă ! (În limba franceză). (N. trad.)

ce se întîmplă. Să fi fost glumă sau era chiar adevărul adevărat? Dar tata scotea ceva din buzunarul vestei şi, zîmbind şiret, ne spunea:

— Iată-le! Le-am găsit! şi flutura în aer biletele roşii. Cînd lucrurile stăteau aşa, ne pierdeam cu toţii cu firea. Săream de la masă, jucam, ţopăiam, fluturam şervetele, îl îmbrăţişam pe tata, agăţîndu-ne de gîtul lui, îl sărutam cu drag şi cu duioşie.

Dar iată că se îmbulzeau griji noi: nu cumva să întîrziem!

Mîncam pe nemestecate, nu mai aveam răbdare să se sfîrşească masa, dădeam după aceea buzna în camera noastră, smulgeam de pe noi hainele de casă ca să ni le punem pe cele de sărbătoare; apoi stăteam şi îl aşteptam pe tata, chinuiţi de grijă să nu zăbovească, căci, după ce-şi bea cafeaua îi plăcea să aţipească un pic în sufrageria din care plecase toată lumea. Cum să-l trezim?... Dădeam tîrcoale camerei, tropăind, scăpînd diferite lucruri din mînă sau scoţînd cîte un strigăt, ca şi cum n-am fi ştiut că el e pe acolo. Dar tata avea somnul greu.

„Întîrziem! Întîrziem!" Nu trecea clipă să nu dăm fuga la ornic, căci nu ne puteam stăpîni neliniştea. „Ce mai încolo-încoa', o să pierdem uvertura!"

Mare păcat să pierzi uvertura la circ!

— E şapte! strigam noi. Pînă să se scoale tata, pînă să se îmbrace, poate că va trebui să se şi bărbierească, aveau să mai treacă încă cel puţin douăzeci de minute. Ne dădeam seama că dacă mai zăboveam, aveam să pierdem nu numai uvertura, ci şi primul număr din program: „Ciniselli junior va executa *voltige arrêtée*". Cît de mult îl invidiam!... Trebuia cu orice chip să ne salvăm seara. Aveam să dăm fuga pînă la uşa ce dă în camera mamei şi acolo să ne mai smiorcăim puţintel, căci în împrejurări de astea ea se îndura de noi mai curînd decît tata. Ne duceam acolo şi ne puneam pe miorlăit şi pe văitat. Mama ne înţelegea tertipurile şi se îndura să-l trezească pe tata.

— Dacă vrei să-ţi răsfeţi băieţii, te priveşte, dar nu-i chinui, îi spunea ea tatii. *Tu l'as voulu, Georges Dandin!* * Acum fă-ţi datoria!

Tata se trezea, se întindea din încheieturi, o săruta pe mama şi se ridica de la locul lui, tîrşindu-şi picioarele. Noi coboram glonţ

* Ţi-ai căutat-o, Georges Dandin! — frază din comedia „Georges Dandin" de Molière. (N. red. ruse.)

scara, ca să dăm poruncă să se tragă trăsura la scară şi să-l rugăm pe vizitiul Alexei să mîie cît mai repede. Iată-ne în cupeul cu patru locuri şi, pentru ca aşteptarea să ne fie mai uşoară, bălăbăneam din picioare, căutînd să ne închipuim că trăsura a pornit. Tata nici gînd să sosească. Simţeam cum ne cuprinde ciuda şi cum din simţămîntul nostru de recunoştinţă nu mai rămîne nici urmă. În sfîrşit, venea şi se aşeza lîngă noi. Cupeul o pornea domol, scîrţîind pe zăpadă şi hurducîndu-se cînd trecea hîrtoapele ; de nerăbdare căutam să-i venim într-ajutor smucindu-ne trupul ca şi cum am fi încercat să-l împingem. Nu ştiu cum se făcea, dar deodată trăsura se oprea. Sosisem !... Pierdusem nu numai primul număr, dar şi pe cel de al treilea ! Dar de o bucurie tot mai aveam parte : favoriţii noştri Moreno, Mariani şi Inzerti [4] încă nu-şi făcuseră apariţia în arenă. Nici *ea*, nici *ea* nu se produsese încă ! Loja noastră se afla lîngă intrarea artiştilor. De acolo puteam vedea ce se petrece în culise, în viaţa particulară a acestor oameni neînţeleşi şi minunaţi, care trăiau mereu în tovărăşia morţii şi-şi riscau viaţa, glumind. Oare nu simţeau nici un fel de emoţie în clipa cînd trebuiau să iasă în arenă ? Poate că era ultima clipă din viaţa lor ! Se arătau însă liniştiţi, vorbeau despre tot felul de fleacuri, despre bani şi despre mese. Adevăraţi eroi !

Muzica începea să cînte o polcă foarte cunoscută : era rîndul *ei*. Domnişoara Elvira va executa, pe cal şi pe jos, *„La danse de châle"*. * Iat-o ! Tovarăşii mei îmi cunoşteau taina : era numărul meu preferat, dansatoarea mea favorită. Ca urmare, mi se făceau toate înlesnirile. Îmi făceau loc, mi se împrumuta binoclul cel mai bun, ba eram şi felicitat în şoaptă. Şi într-adevăr, în ziua aceea Elvira era mai drăguţă ca oricînd. După ce-şi sfîrşi dansul, ieşi la aplauzele publicului, trecînd la doi paşi de mine. M-a cuprins un vîrtej cînd am simţit-o atît de aproape şi m-a îmboldit dorinţa de a făptui ceva deosebit. Am zbughit-o din lojă, i-am sărutat rochia şi am fugit înapoi la locul meu. Stăteam ca un condamnat, temîndu-mă să fac vreo mişcare, gata să izbucnesc în plîns. Cei din jur mă îmbărbătară, dar tata, în spatele meu, se porni pe rîs.

— Felicitările mele, n-am ce zice ! glumi el, va să zică, în curînd o să-l vedem pe Kostea mire ! Pe cînd nunta ?

Ultimul şi cel mai plicticos număr era „Cadrilul călare, executat de întreaga trupă". După reprezentaţie, urma o altă săptămînă,

* Dans cu şalul (în limba franceză). (N. trad.)

cu un lung şir de zile mohorîte, lipsite de bucurii, ba chiar şi de gîndul mîngîietor că duminica viitoare avea să fie cu putinţă să mai venim o dată aci. Mama nu prea încuviinţa ca noi, copiii, să fim prea des răsfăţaţi. Iar circul era cel mai încîntător loc din lume!

Pentru a prelungi vraja şi pentru ca amintirile plăcute să dăinuie cît mai îndelung, îi dădui unui prieten de-al meu o întîlnire tainică.

— Dar să vii negreşit!

— Despre ce-i vorba?

— Vino şi ai să vezi. E cît se poate de important!

Prietenul s-a înfiinţat a doua zi şi ne-am retras într-o încăpere întunecoasă; i-am mărturisit grav şi confidenţial că am hotărît, pentru mai tîrziu, cînd voi fi mare, să mă fac director de circ şi, ca să nu-mi pot încălca făgăduiala, mi-am întărit hotărîrea printr-un jurămînt. Am luat icoana din perete şi am jurat în faţa ei, cum nu se poate mai solemn, că am să mă fac negreşit director de circ. Apoi am pus la cale programul viitoarelor reprezentaţii ale circului meu, întocmind lista celor ce aveau să alcătuiască trupa, printre care figurau cele mai vestite nume de călăreţi, clovni şi jochei.

În aşteptarea inaugurării circului meu, am hotărît să organizăm o reprezentaţie la noi acasă, una de încercare. Am întocmit o trupă provizorie alcătuită din fraţi, surori şi prieteni, am împărţit rolurile şi am stabilit programul.

„Armăsarul dresat în libertate: directorul şi dresorul am să fiu eu, iar tu armăsarul! Apoi eu am să fac pe clovnul roşcovan, pînă ce o să întindeţi voi covorul. Au să urmeze numere cu clovni muzicali."

În calitatea mea de director mi-am oprit cele mai interesante roluri, fără ca ceilalţi să se împotrivească, căci treceam drept un profesionist adevărat: jurasem doar, şi nu puteam da înapoi. Am fixat reprezentaţia pentru duminica următoare, cînd n-aveam nici o nădejde de a mai merge la circ sau la balet.

În orele libere, între lecţii, şi serile, am avut mult de furcă. Întîi şi-ntîi a trebuit să tipărim biletele precum şi banii pentru cumpărarea lor. A trebuit să amenajăm o casă de bilete, întinzînd în aşa fel o pătură la uşă, încît să rămînă loc liber numai cît era necesar pentru o ferestruică la care în ziua reprezentaţiei cineva trebuia să stea de dimineaţă pînă seara. Lucrul era cît se poate de

însemnat, dat fiind că prezența unei case sporea iluzia circului adevărat. Trebuia apoi să avem grijă de costume, de cercurile îmbrăcate în foiță prin care aveam să sărim în „*pas de châle*", de frînghii și de niște bețe ce trebuiau să întruchipeze obstacolele pentru caii dresați ; de bună seamă că muzica nu putea lipsi din preocupările noastre. Ba era chiar punctul cel mai critic al spectacolului. Ne punea bețe-n roate și faptul că fratele meu, singurul care ar fi putut înlocui o orchestră întreagă, era extrem de indiferent și de nedisciplinat. Oricînd ar fi putut să ne facă o poznă, căci nu ne lua de fel în serios. Uneori se întîmpla să cînte pînă ce, pe nepusă masă, cu auditoriul de față, se trîntea pe jos, zvîrlea din picioare și zbiera :

— Nu mai vreau să cînt !

Pînă la urmă, pentru o bucată de ciocolată, se învoia desigur să cînte iarăși, dar ieșirile lui prostești ne stricau reprezentația, căci praful se-alegea de tot ceea ce ar fi putut părea veridic în plăsmuirea ei. Or, pentru noi, acesta era lucrul cel mai de seamă. Trebuia ca noi înșine să fim încredințați că tot ceea ce făptuim este serios și adevărat. Altminteri, activitatea noastră își pierdea orice urmă de interes.

Publicul s-a adunat anevoie și, bineînțeles, era alcătuit numai dintre cei de-ai casei. Nu există pe lume teatru sau actori, fie chiar și cei mai proști, care să nu-și cîștige prieteni sau admiratori. Admiratorii aceștia sînt convinși că în afară de ei nimeni n-a pătruns talentele ascunse ale celor pe care-i proteguiesc și că toți ceilalți sînt încă necopți pentru a-i înțelege. Aveam și noi, deci, admiratorii noștri care ne urmăreau reprezentațiile și care luau parte la ele pentru propria lor plăcere (a se lua aminte : n-am spus pentru a noastră). Unul dintre aceștia „pasionați" era și bătrînul contabil al tatii, fapt pentru care, spre marea lui satisfacție, i s-a rezervat locul de onoare la circul nostru.

Mulți dintre cei ai casei cumpărau bilete toată ziua-bunăziua, ca să sprijine activitatea casei. Apoi, se făceau că le pierd, ca să vină să reclame la casa de bilete și fiecare caz în parte era studiat pe larg, cerîndu-i-se și părerea directorului, adică mie. Iar eu, lăsîndu-mi treburile baltă, veneam la casă și aprobam sau respingeam eliberarea biletului. Pentru biletele de favoare, aveam un carnet special, cu bilete numerotate și cu antetul :

„*Circul Constanzo Alexeev*"

În ziua reprezentației, am început să ne grimăm și să ne costumăm cu mult înainte de ora începerii. Hainele și vestele erau prinse cu ace în așa fel încît să semene a fracuri. Costumul de clovn era confecționat dintr-o cămașă de femeie, prinsă la gleznă, astfel încît să aducă bine cu șalvarii măscăricilor. După rugăminți îndelungate am căpătat de la tata jobenul său vechi „pentru director și dresor", adică pentru mine ; tichiuțele clovnilor le-am meșterit la repezeală din hîrtie. În chip de tricouri pentru acrobații de circ aveam niște pantaloni suflecați pînă la genunchi și trași peste picioarele goale. Untura, pudra și sfecla ne slujeau la albitul feței, la înroșitul obrajilor și la vopsitul buzelor ; cărbunele folosea la încondeiatul sprîncenelor și la desenatul triunghiurilor pe obrajii clovnilor. Spectacolul a început cu toată solemnitatea, dar, după obișnuitele fițe ale fratelui meu, publicul s-a risipit și reprezentația s-a întrerupt. M-am simțit copleșit de tristețe. În fața noastră se afla un lung șir de zile și de seri plictisitoare, o săptămînă de școală. Dar iată că pe urmă se deschidea iar perspectiva luminoasă a unei duminici, cînd ne-am fi putut bizui pe un spectacol de circ sau de teatru.

Venea și duminica și, o dată cu ea, începea chinul îndoielilor din timpul zilei, și apoi bucuria ce o încercam la masă. De data aceasta aveam să mergem la teatru. A merge la teatru însemna cu totul altceva decît a merge la circ : era un lucru mult mai serios. În fruntea expediției se afla chiar mama. Eram spălați și îmbrăcați cu cîte o rubașcă de mătase, cu pantaloni de catifea și cizme de safian. Ni se puneau mănuși albe, și primeam porunca strictă ca la întoarcerea de la teatru mănușile să fie tot atît de albe și nicidecum negre—negre cum se întîmplă de obicei. De aceea, toată seara ne țineam mîinile depărtate de trup, cu degetele rășchirate, ca să nu le murdărim. Dar nu știu cum se făcea că dintr-o dată uitam de poruncă, apucam cu mîna o bucată de ciocolată sau făceam ghem un afiș cu litere mari și negre, ude încă, abia ieșite de sub tipar. Sau de emoție începeam să frecăm plușul murdar de pe marginea lojei și dintr-o dată mănușa prindea o culoare cenușie, împestrițată cu negru.

Mama își punea rochia de seară. Ce nespus de frumoasă era atunci ! Îmi plăcea să stau lîngă ea și s-o privesc pe cînd se pieptăna. De data asta invitam și copiii oamenilor de serviciu, sau ai unor cunoștințe sărace. Un singur cupeu ar fi fost neîncăpător, așa că porneam ca la o gustare la iarbă verde, cu un întreg alai de tră-

suri. Luam cu noi şi o scîndură anume făcută, care era aşezată în lojă pe două scaune foarte depărtate unul de celălalt, iar noi, nici mai mulţi nici mai puţini de opt, ne înşiruiam pe ea ca nişte vrăbii pe un gard. În spatele nostru stăteau guvernantele, dădacele şi femeile de serviciu, iar în fundul lojii, mama turna ceaiul adus de acasă pentru copii, în sticle speciale, şi pregătea tot felul de bunătăţi pentru pauză. Din cînd în cînd ne vizitau cunoştinţele care veneau să ne admire. Mama ne prezenta, dar noi, în imensitatea Teatrului Mare, numai aur şi luciu, nu mai izbuteam să vedem pe nimeni. Izul de gaz, care se folosea pe vremea aceea la iluminatul teatrelor şi circurilor, avea asupră-mi o înrîurire magică. Mirosul acesta strîns legat de noţiunea pe care o aveam despre teatru şi despre plăcerile ce ţi le oferă mă ameţea, prilejuindu-mi o emoţie puternică.

Sala uriaşă, cu mii de spectatori aşezaţi jos, sus, de o parte şi de alta ; murmurul fără de sfîrşit al miilor de glasuri omeneşti ce se tălăzuiau înainte de începerea spectacolului şi în antracte ; orchestra care-şi acorda instrumentele în pauze ; apoi luminile ce se stingeau treptat în cele dintîi acorduri ale orchestrei, cortina ce se ridica, scena de necuprins pe care oamenii păreau atît de mici, prăpăstiile, flăcările, marea învolburată pictată pe pînză, corabia de mucava care se scufunda, zecile de fîntîni, mari şi mici, jocurile de apă, peştii ce înotau pe fundul mării, balena imensă, — toate acestea mă făceau să roşesc şi să pălesc, să mă ia cînd cu cald cînd cu rece sau să mă podidească lacrimile şi să încremenesc mai ales atunci cînd frumoasa din balet îl implora pe corsarul cel hain să-i redea libertatea. Subiectul baletului, povestea, fabula romantică, mă desfătau. Metamorfozele, cataclismele, erupţiile ce aveau loc pe scenă îmi plăceau în aceeaşi măsură ; muzica bubuia, se auzeau zgomotele unei prăbuşiri, ceva trosnea. Asta, după părerea mea, aducea cu circul. Lucrurile cele mai plictisitoare şi inutile în balet erau, după cum mi se părea mie pe atunci, dansurile. Balerinele îşi luau poziţia obişnuită înainte de începerea dansului, în timp ce mă simţeam învăluit de o plictiseală nespusă. Nici una dintre balerine nu se putea asemui cu domnişoara Elvira de la circ !

Erau totuşi şi excepţii. Pe vremea aceea, primă balerină era o bună cunoştinţă de a noastră, soţia unuia dintre prietenii tatii [5]. Faptul că aveam putinţa să cunosc personal o celebritate care apărea pe o scenă ca aceea a Teatrului Mare şi era obiectul atenţiei

a două mii de spectatori îmi umplea sufletul de mîndrie. Eu puteam să-i vorbesc şi s-o privesc de aproape pe această balerină pe care toţi o admirau, dar de departe. Nimeni din toată lumea aceasta nu-i cunoştea, bunăoară, glasul, pe cînd eu i-l ştiam. Nimeni n-avea habar de viaţa ei, de felul cum arată bărbatul şi copiii ei ; pe cînd eu ştiam. Şi mai era ceva : pentru public ea nu era decît „Fecioara infernului", eroina baletului... şi nimic mai mult, în timp ce pentru mine era şi o cunoştinţă din viaţa de toate zilele. Aşa se explică de ce îi preţuiam într-atîta dansurile. De asemeni, în timpul desfăşurărilor de ansamblu, mă străduiam să deosebesc printre interpreţi o altă figură, foarte cunoscută mie, aceea a profesorului meu de dans, şi întotdeauna mă minunam cum de nu se încurcă printre atîtea mişcări şi figuri de balet. În pauză ne plăcea nespus de mult să alergăm prin nesfîrşitele coridoare, săli şi prin nenumăratele foaiere care aveau o rezonanţă cu totul deosebită, căci tropăitul paşilor noştri părea că răsună în gol ca un ecou.

Cîteodată, în timpul săptămînii, încercam şi noi să improvizăm un balet, socotind că nu s-ar cădea să închinăm duminica unor astfel de preocupări. Duminica trebuia să fie în întregime consacrată circului. Guvernanta noastră, E. A. Kukina, era maestră de balet şi în acelaşi timp şi muziciană [6]. Jucam şi dansam în acompaniamentul ei. Baletul se numea „Nimfa şi pescarul" [7]. Dar de plăcut, nu-mi plăcea. În acest balet trebuia să fac pe îndrăgostitul, să sărut şi să mă las sărutat, spre marea mea ruşine. Mai bine mi s-ar fi cerut să ucid pe cineva, să-l izbăvesc, să-l condamn la moarte sau să-l iert. Dar nu asta era partea cea mai proastă, ci faptul că în mijlocul baletului era introdus fără nici un rost un dans pe care tocmai îl studiam cu profesorul nostru. Amintindu-ne de plictiseala lecţiilor, spectacolul nu ne mai trezea decît dezgustul.

TEATRUL DE PĂPUŞI

Piedicile ce ni se iveau în cale ne-au convins, atît pe mine cît şi pe prietenul meu, că pe viitor avea să fie cu neputinţă să mai colaborăm cu amatori (cum îi numeam noi pe fratele şi pe surorile

mele precum şi pe toţi ceilalţi în afară de mine), fie în ce priveşte circul, fie cu privire la balet. Pe de altă parte, nu puteam să nu vedem că aşa stînd lucrurile, planurile noastre aveau să piardă tocmai elementele cele mai însemnate ale teatrului : efectele scenice, schimbările de decor, prăbuşirile, marea, focul, furtuna... Cum puteam să redăm toate acestea între cei patru pereţi ai unei simple încăperi, avînd la îndemînă doar pături, cearşafuri, cîţiva palmieri şi florile care îndeobşte se aflau acolo ? De aceea am hotărît să înlocuim actorii vii printr-alţii de carton şi să înjghebăm un teatru de păpuşi cu decoruri şi tot felul de efecte scenice. Aveam mînă liberă să deschidem şi pentru asta o casă de bilete şi să vindem locuri pentru spectacol.

— Încearcă să mă înţelegi : n-am de gînd să trădez circul, spuneam eu, în calitatea mea de viitor director. Mă împinge însă nevoia.

Dar teatrul de păpuşi necesita multe cheltuieli : întîi şi întîi aveam nevoie de o masă mare care să umple în întregime deschizătura uşii. În partea de sus şi de jos a mesei, adică deasupra şi dedesubtul scenei teatrului de păpuşi, golurile trebuiau umplute cu cearceafuri. Astfel, una din încăperi era destinată publicului, servind drept sală de spectacol ; cealaltă, care comunica printr-o uşă cu cea dintîi, alcătuia lumea culiselor. Acolo aveam să lucrăm noi, artiştii, decoratorii, regizorii, directorii de scenă, născocitorii de diferite efecte teatrale. La această treabă se învoise să dea o mînă de ajutor şi fratele meu mai mare, un admirabil desenator, care inventa tot felul de trucuri. În afară de asta, colaborarea lui ne era nespus de preţioasă, dat fiind că fratele meu dispunea şi de o oarecare sumă de bani, iar noi aveam nevoie de capital de rulment. Rugile noastre l-au înduioşat pe tîmplar pe care-l cunoşteam aproape de cînd mă născusem, căci venea la noi în casă pentru diferite reparaţii, şi ne-a lăsat din preţ, ba ne-a înlesnit să-i plătim şi în rate.

— Nu mai e mult şi vine crăciunul ! îl asiguram noi. Pe urmă, ce mai e pînă la paşte ! De sărbători ni se dau bani, aşa că o să ne plătim datoriile.

Pînă să ni se facă masa, noi ne-am şi apucat să confecţionăm decorurile. La început, decorurile, zugrăvite pe hîrtie de ambalaj, se mototoleau şi se rupeau ; dar faptul acesta nu ne descuraja cîtuşi de puţin căci nădăjduiam ca, după o vreme, cînd aveam să ne mai chivernisim (spectacolele urmau să fie cu plată, pe bani

adevăraţi, de argint, cîte zece copeici biletul), să putem cumpăra carton pe care să lipim hîrtia de ambalaj pictată. Părinţilor nu îndrăzneam să le cerem bani, căci s-ar fi putut să nu se arate prea mulţumiţi de planurile noastre, închipuindu-şi că ne abat gîndul de la învăţătură. Din clipa în care ne-am simţit cu adevărat antreprenorii, regizorii şi totodată directorii noului teatru, care se ridica după planul nostru, ni s-a părut că viaţa a căpătat dintr-odată un rost. Aveam cu ce să ne umplem gîndurile şi nu dispuneam de nici o clipă de răgaz.

Singura piedică era numai afurisita aceia de învăţătură. În sertarul mesei ţineam mai totdeauna ascunsă cîte o lucrare de regie, fie chipul vreunui personaj al piesei ce trebuia desenat şi zugrăvit, fie vreun fragment de decor, o tufă, un pom, fie un plan sau o schiţă a noii montări. Ţineam pe masă cartea de şcoală, iar în sertar pe cealaltă, de teatru. Cum ieşea profesorul din cameră, cum apărea şi cartea de teatru pe masă, ascunsă de coperţile deschise ale manualului de şcoală. Cînd intra profesorul în cameră, întorceam pagina şi nu se mai vedea nimic. Pe marginea caietelor şi cărţilor schiţam planurile punerilor în scenă. Cine să ghicească că e vorba de un plan de regie şi nu de un desen pentru lecţia de geometrie ?

Am pus în scenă o seamă de opere şi balete, sau, mai bine zis, cîte un act desprins din fiecare. Alegeam de preferinţă scenele cele mai frămîntate şi mai spectaculoase. Bunăoară actul din „Corsarul“ [8] în care la început marea e liniştită, dar apoi, noaptea, e învolburată de furtună şi-i urmează : naufragiul, încercarea eroilor de a scăpa înnot, semnalele luminoase ale farului, salvarea naufragiaţilor, răsăritul lunei, rugăciunea şi, în zori, aurora... Sau, bunăoară, actul din „Don Juan“, cînd îşi face apariţia Comandorul, cînd Don Juan se prăbuşeşte în adîncurile iadului, iar flăcările ies dintr-o trapă (truc cu totul pueril) şi casa se prăbuşeşte : lucruri tot unul şi unul contribuind la transformarea scenei într-un iad în care focul şi norii de fum joacă rolul principal. Nu o dată s-a întîmplat ca decorul să se mistuie în flăcări, şi astfel să fim siliţi să-l înlocuim cu altul nou. Am pus apoi în scenă baletul „Robert şi Bertram“ [9] : doi hoţi evadau în timpul nopţii din închisoare şi se strecurau pe fereastră în casele cetăţenilor. La toate aceste reprezentaţii, biletele se vindeau pînă la ultimul loc. Ce-i drept, mulţi veneau pentru a ne încuraja, alţii însă pentru propria lor desfătare.

Credinciosul nostru admirator, bătrînul contabil, se întrecea pe sine în a ne face reclamă. Venea la teatru cu toată familia, ba mai aducea şi rude ori cunoştinţe. La casă nu mai aveam de furcă, în schimb în culise nu mai pridideam. De aceea casa se deschidea numai înainte de începerea spectacolului pentru aşa-zisa vînzare de seară. Odată, din pricina afluenţei de spectatori, a trebuit să ne mutăm dintr-o clădire mică, într-alta mai încăpătoare, dar dragostea de arginţi s-a întors împotriva noastră, căci în urma acestei mutări partea artistică a reprezentaţiei a avut de pătimit.

„Arta trebuie s-o cultivi cu totul dezinteresat", am hotărît noi. Chiar dacă nu ne mai duceam la circ ori la teatru, duminicile eram veseli, iar dacă ni se oferea să alegem între aceste două genuri de spectacol, înclinam pentru cel din urmă. Nu săvîrşisem un act de trădare, dar noua noastră preocupare, teatrul de păpuşi, ne silea să frecventăm cît mai des teatrul, să vedem felul cum erau puse în scenă diferitele piese, să învăţăm, însuşindu-ne noi date şi elemente necesare muncii noastre creatoare în teatrul de păpuşi.

Preumblările pe care le făceam în pauzele dintre lecţii căpătaseră un tîlc deosebit. Înainte vreme, obişnuiam să ne ducem la podul Kuzneţki, ca să cumpărăm fotografiile actorilor de circ şi urmăream cu atenţie apariţia pozelor care ne lipseau din colecţie. Din clipa în care a luat fiinţă teatrul nostru de păpuşi, ne-am văzut nevoiţi să ne procurăm diverse materiale, pe care trebuia să le căutăm mereu sau să ni le cumpărăm în timpul plimbărilor. Acum nu ne mai era lene să umblăm ca mai înainte. Cumpăram diferite poze şi cărţi cu vederi sau cu modele de costume, care ne ajutau la plăsmuirea decorurilor şi a personajelor din piesele de păpuşi. Acestea au fost cele dintîi cărţi ale bibliotecii mele de mai tîrziu.

OPERA ITALIANĂ

Pe mine şi pe fratele meu, părinţii noştri ne-au dus din fragedă copilărie la opera italiană, deşi nu puneam prea mare preţ pe aceste reprezentaţii. Noi socoteam că spectacolele de operă sînt în afara programului, şi de aceea ne rugam să nu se ţină seama de ele, ca nu cumva să fim păgubiţi de alte distracţii, cum ar fi

circul. Muzica ne plictisea. Totuşi le sînt foarte recunoscător părinţilor mei pentru faptul că, încă din copilărie, ne-au impus să ascultăm muzică. Nu mă îndoiesc că aceste reprezentaţii au avut o înrîurire asupra formării urechii mele muzicale, asupra gustului precum şi asupra ochiului meu care, din cele văzute la teatru, a început să se obişnuiască cu frumosul. Aveam un abonament pentru întreaga stagiune, adică pentru cîte 40—50 de spectacole, iar loja noastră se afla în apropierea scenei. Impresiile de atunci, de la opera italiană, mi-au rămas pînă astăzi viu şi cu putere întipărite în minte, de bună seamă cu mult mai multă putere decît cele de la circ. Cred că aceasta se datoreşte faptului că însăşi intensitatea impresiilor era copleşitoare, lucru de care atunci nu ne dădeam seama, căci le înregistram organic şi inconştient, nu numai sufleteşte, dar şi fiziceşte. Abia mai tîrziu, cînd mi-am amintit de ele, am înţeles şi am preţuit aceste impresii. Deşi circul ne desfătase şi ne înveselise copilăria, în pragul maturităţii amintirile legate de el nu ne mai trezeau nici un interes şi mai tîrziu le-am şi uitat cu desăvîrşire.

Pe vremea aceea, la St. Petersburg se cheltuiau bani nu glumă pentru opera italiană, ca şi pentru teatrul francez şi german. Erau invitaţi artişti de prima mînă din Franţa şi cei mai buni cîntăreţi de operă din lumea întreagă.

La începutul fiecărei stagiuni se lipeau afişe care anunţau ansamblul alcătuit aproape exclusiv din protagonişti cu renume mondial: Adelina Patti, Lucca, Nilsson, Volpini, Artôt, Viardot, Tamberlick, Mario, Stanio, iar mai tîrziu: Masini, Cotogni, Padilla, Bagagiolo, Giamet, Sembrich, Whetham.

Mi-aduc aminte de o mulţime de spectacole de operă ale căror distribuţii reuneau nume cu faimă mondială. Bunăoară, în opera lui Rossini „Bărbierul din Sevilla", cîntau în rolul Rozinei: Patti sau Luca; în al lui Almaviva: Nicolini, Capoul, Masini; în al lui Figaro: Cotogni, Padilla; iar în cel al lui Don Basilio: Giamet; în Bartholo: celebrul comic buf şi bas Bossi. Nu ştiu care dintre oraşele Europei îşi mai îngăduia un lux ca acesta!

Impresiile culese de la spectacolele operei italiene mi s-au întipărit nu numai în memoria auditivă, ci şi în cea vizuală, ba mai mult, mi-au intrat în sînge, astfel încît atunci cînd le evoc, o fac nu numai cu simţurile, ci cu întreaga mea făptură. Într-adevăr, amintindu-mi de ele, retrăiesc din nou acea stare fizică în care

m-au transpus cîndva notele de sus, fantastice, prinse de glasul Adelinei Patti, vibrînd ca argintul cel mai pur. Îmi aduc aminte de coloratura şi tehnica ei, care îmi provocau aproape o mulţumire fizică ; îmi aduc aminte de notele ce ţîşneau din străfundurile glasului ei şi care îmi tăiau cu adevărat respiraţia, şi cu nici un chip n-aş fi putut să-mi reţin zîmbetul de deplină mulţumire ce se înfiripa la auzul lor. De asemeni mi s-a întipărit în minte figura ei micuţă, cu un profil sculptat parcă în fildeş.

Aceeaşi senzaţie organică mi-a dat-o forţa colosalei voci a regelui baritonilor, Cotogni, şi a basului Giamet, senzaţie care s-a întipărit şi ea în mine. Şi acum mă mai cuprinde încă emoţia cînd gîndul mă duce la ei. Îmi amintesc de un concert dat în scop de binefacere, în casa unor cunoştinţe. Într-o sală nu prea mare, două voci formidabile cîntau duetul din „Puritana", inundînd încăperea cu sunete catifelate care ţi se furişau în suflet, vrăjindu-l cu patimile clocotitoare ale sudului. Înalt de stat şi bine făcut, Giamet avea o expresie mefistofelică, pe cînd Cotogni, cu chipul lui blînd, deschis, cu o cicatrice adîncă ce-i brăzda obrazul, era un om sănătos, vesel şi frumos în felul lui.

Voi relata o întîmplare, mărturie a puternicei impresii ce mi-a lăsat-o Cotogni în tinereţe : în 1911, adică la vreo 35 de ani după vizita lui la Moscova, mă aflam la Roma, plimbîndu-mă împreună cu un cunoscut pe o ulicioară.

Deodată, de la un etaj al unei case se avîntă în zbor un sunet larg, sonor, numai freamăt, cald şi răscolitor. Şi iarăşi am resimţit din punct de vedere fizic o senzaţie încercată şi înainte vreme : „Cotogni !" am exclamat eu.

— Da, aici locuieşte, mi-a confirmat prietenul cu care mă plimbam. Cum de l-ai recunoscut ? — mă întrebă el, mirat.

— L-am simţit, i-am răspuns. Asta nu se poate uita niciodată.

Amintiri afective de acelaşi soi, chiar în ce priveşte puterea glasului, mi-au lăsat vocea baritonului Bagagiolo, a lui Graziani, a sopranelor dramatice Artôt şi Nilsson şi, mai tîrziu a tenorului Tamagno. De asemenea am păstrat amintiri afective legate de timbrul fermecător pe care-l aveau în tinereţe glasurile cîntăreţilor Lucca, Volpini şi Masini.

Am păstrat însă şi impresii de altă natură, cu toate că eram prea necopt pentru a le preţui la justa lor valoare, impresii cu un caracter mai curînd estetic. Îmi amintesc astfel de maniera cu totul

izbitoare de a cînta a unui tenor aproape fără voce, Naudin, care totuşi poate fi socotit unul dintre cei mai buni cîntăreţi de tip vechi, vorbesc de cei pe care i-am auzit. Era bătrîn şi urît şi totuşi noi, copiii, îl preferam cîntăreţilor mai tineri. Mi-aduc aminte de uimitoarea claritate a dicţiunii şi a frazării (în limba italiană, pe care în copilărie n-o cunoşteam), a baritonului Padilla în serenada lui „Don Juan" de Mozart, sau în „Bărbierul din Sevilla". Şi aceste impresii mi s-au întipărit adînc şi organic şi de-abia mai tîrziu le-am apreciat la justa lor valoare. N-am să uit niciodată claritatea, preciziunea, eleganţa şi ritmica jocului tenorului Capoul (creator de roluri admirabile şi în acelaşi timp purtătorul unei frizuri la modă pe acele vremuri).

Melomanii noştri, spre ruşinea lor, nu preţuiau îndeajuns această risipă de talente şi nu-i acordau atenţia cuvenită. Din pricina lor se înstăpînise la noi obiceiul foarte „şic", dar de prost gust, de a se veni la teatru cu mare întîrziere, de a se intra în sală şi de a-ţi ocupa loc cu zgomot, în timp ce glasul marilor cîntăreţi se revărsa în note argintii sau îţi curma răsuflarea cu un pianopianissimo. Ifosul acesta de prost gust poate fi asemuit cu cel al unei servitoare care şi-ar lua nasul la purtare şi ar crede că cea mai distinsă purtare e aceea de a nu şti nimic şi de a strîmba din nas la toate.

Mai era la modă încă un obicei „şic", de o calitate şi mai îndoielnică. Abonaţii la opera italiană, care făceau parte din diferite cluburi, nu părăseau masa de joc seara întreagă, cît ţinea reprezentaţia, şi veneau la teatru numai şi numai ca să audă dodiezul tenorului celebru. La începutul actului, rîndurile fotoliilor din faţă rămîneau neocupate, dar cîteva minute înainte de vestita notă, sala se umplea. Zgomotul, vorbăria, scîrţîiturile fotoliilor nu mai pridideau ! „Cunoscătorii" soseau de la cluburi. După ce cîntăreţul lua nota mult aşteptată, şi după ce bisa de cîteva ori la rînd, forfota începea iar, şi „cunoscătorii" plecau să-şi termine partida de cărţi. Nişte oameni lipsiţi de seriozitate, de gust şi de talent...

Vedeam cu părere de rău decadenţa artei cîntului, faptul că se pierdea taina folosirii artistice a vocilor, a bel-canto-ului şi a dicţiunii. La sfîrşitul veacului trecut, la Moscova a revenit moda operei italiene. Ansamblul operei, subvenţionat de cunoscutul mecena S. I. Mamontov, era alcătuit din cei mai buni cîntăreţi

străini. Mulţi dintre ei s-au dovedit a fi de un real talent, artişti adevăraţi. Dar pentru cei care au avut prilejul să-i asculte pe cîntăreţii fenomenali ca Patti, Lucca, Cotogni etc., amintirea cîntăreţilor din trecut pune în umbră impresiile culese mai apoi. Doar Şaliapin s-a bucurat de o situaţie deosebită : stătea pe culmi, deasupra celorlalţi. De bună seamă că au existat şi excepţii, în ceea ce priveşte calitatea glasului şi intensitatea lui. Bunăoară, celebrul tenor Tamagno, care era înzestrat cu un mare dar artistic. Pînă în ajunul primei reprezentaţii date de el la Moscova nu i se făcuse îndeajuns reclamă. Ne aşteptam să auzim un cîntăreţ bun şi nimic mai mult. Însă de cum a păşit pe scenă înveşmîntat în costumul lui Othello, cu înfăţişarea lui chipeşă, de atlet, Tamagno şi-a asurzit auditoriul cu notele lui nespus de puternice. Instinctiv, ca şi cum s-ar fi ferit de vreo lovitură, toţi cei din sală s-au lăsat pe spate. Urmă a doua notă, şi mai viguroasă, după care veniră în şir a treia şi a patra, din ce în ce mai susţinute, şi aşa mai departe ; iar cînd, ţîşnind ca dintr-un crater, şi-a luat zborul la cuvîntul „Musulma-a-a-anii", şi cea din urmă notă, publicul şi-a pierdut pentru cîteva clipe cunoştinţa. Am sărit apoi cu toţii de la locurile noastre. Cunoscuţii se cercetau din ochi, necunoscuţii îşi adresau, unii altora, aceeaşi întrebare : „Aţi auzit ? Ce ziceţi de asta ?" Orchestra s-a întrerupt ; pe scenă s-a produs agitaţie. Revenindu-şi apoi dintr-o dată, publicul a dat năvală spre scenă, urlînd extaziat şi cerîndu-i să biseze.

Cînd a venit în al doilea turneu, Tamagno a cîntat la Teatrul Mare. Întîmplător deschiderea teatrului a coincis cu onomastica ţarului, astfel încît, înainte de spectacol, s-a executat imnul pentru ţar. În timp ce orchestra, corul şi soliştii — care, în afară de Tamagno, stăteau aliniaţi pe un rînd în faţa rampei şi cîntau umflîndu-şi pieptul — ajunsese la un *fortissimo* impresionant, de undeva, din fundul scenei se auzi o notă prelungă, nesfîrşită, care acoperi totul : cîntăreţi, coriști şi orchestră ; apoi urmă a doua şi a treia notă. Nu se mai auzea şi nici n-ai fi vrut să mai auzi altceva. Cînta Tamagno, ascuns în spatele corului. Ca muzician, era mediocru. Cînta adeseori fals, disonant, greşea măsura şi nu nimerea tactul. Era slab şi ca actor, dar nu lipsit de talent. Iată de ce putea face minuni. Othello creat de el era tot atît de muzical pe cît de dramatic, o adevărată minune. Ani întregi (da, chiar ani) studiase acest rol, cu personalităţi geniale ca Verdi, în ceea ce privea

partitura muzicală, ori ca bătrînul Tomaso Salvini pentru expresia dramatică.

Tinerii actori ar trebui să ia aminte ce rezultat se poate obţine prin muncă, prin tehnică şi prin arta adevărată. Tamagno s-a dovedit desăvîrşit în acest rol nu numai din pricină că fusese dăscălit de doi maeştri geniali, dar şi datorită temperamentului, sincerităţii şi firescului cu care fusese înzestrat de către natură. Maeştrii tehnicii, dascălii lui, s-au priceput să-i dezvăluie talentul. Singur, fără ajutorul lor, n-ar fi ajuns la nimic. Dascălii săi l-au învăţat să-şi joace rolul, dar nu şi să înţeleagă şi să stăpînească în întregime arta actorului.

Dacă m-am oprit mai îndelung asupra amintirilor de care am vorbit pînă acum, am făcut-o din pricina importanţei ce o au pentru paginile următoare ale cărţii ; am ţinut apoi ca, împreună cu mine, şi cititorul să trăiască impresiile încercate odinioară, legate de sunet, de muzică, de ritm şi de glasuri. Cu timpul, aceste impresii vor juca un rol deosebit în munca şi în viaţa mea închinată artei. Lucrul acesta l-am aflat abia de curînd, cînd activitatea mea artistică a ajuns la amurgul ei. Mi-am dat seama ce înrîurire au avut asupră-mi impresiile, nespus de puternice, din copilărie. Ele au constituit imboldul care m-a îndemnat nu de mult să studiez vocea, modulaţia ei, înnobilarea sunetului, a dicţiunii, a intonaţiei ritmice muzicale, şi să pătrund sufletul vocalelor, consoanelor, cuvintelor şi frazelor, sufletul unui monolog. Toate acestea sînt aplicabile cerinţelor artei dramatice. Dar despre ele voi vorbi la timpul cuvenit. Deocamdată rostul amintirilor mele muzicale e acela de a lăsa doar o urmă în sufletul cititorului.

Mai există şi un alt motiv care m-a determinat să povestesc cele de mai sus : aş vrea să arăt tinerilor artişti ce însemnătate prezintă adunarea a cît mai multe impresii frumoase şi adînci. Un artist trebuie să vadă frumosul (şi nu numai să-l vadă, dar să fie în stare să-l recunoască) în toate manifestările artei şi vieţii legate de el şi de alţii. Artistul are nevoie de cît mai multe impresii prilejuite de spectacole şi de artişti buni, culese de la concerte, din muzee, din călătorii, de la expoziţii de artă plastică, oferite de privelişte a unor tablouri valoroase ce ar exprima diverse curente, de la cele mai de stînga, pînă la cele mai de dreapta, deoarece nimeni nu ştie ce anume poate stîrni emoţia şi poate dezvălui comorile tăinuite ale creaţiei.

GLUMELE

În afară de arta lui, artistul mai are nevoie şi de oamenii în mijlocul cărora trăieşte şi care-i alimentează creaţia cu materialul viu.

În această privinţă soarta a înţeles să mă răsfeţe toată viaţa. Am trăit vremuri de mare însufleţire în domeniul artelor, al ştiinţei şi al esteticii. Precum se ştie, acest imbold creator era sprijinit de tînăra generaţie de negustori, care-şi făcea pentru întîia oară apariţia în arena vieţii publice ruse, manifestînd, alături de preocupările negustoreşti şi industriale, un interes direct pentru arte.

Iată spre pildă pe Pavel Mihailovici Tretiakov, căruia i se datoreşte crearea celebrei galerii dăruite mai tîrziu oraşului Moscova. Ziua întreagă lucra în birou ori la fabrică, iar seara se îndeletnicea cu completarea colecţiei, ori discuta cu tinerii pictori în care îşi dădea seama că încolţeşte talentul. După un an-doi, tablourile acestora îşi găseau locul în cuprinsul galeriei, numele pictorilor începeau să fie cunoscute, pentru ca mai tîrziu să ajungă chiar celebre. Şi cît de modest era P. M. Tretiakov în rolul lui de mecena! Cine şi-ar fi închipuit că sub înfăţişarea sfielnică şi plină de modestie a acestui om înalt şi slab, înfăţişare ce-ţi amintea mai degrabă de o faţă bisericească, se ascunde un celebru Medicis al Rusiei! Renunţînd la vacanţă, pornea vara de-a lungul şi de-a latul Europei pentru a cerceta cît mai multe muzee şi a vedea cît mai multe tablouri. Ba, mai tîrziu a cutreierat pe jos după un plan de mai înainte hotărît, întreaga Germanie, Franţa şi o parte din Spania.

Iată-l şi pe un alt fabricant, K. T. Soldatenkov; acesta s-a consacrat editării cărţilor care nu se puteau bizui pe un tiraj mare, dar care erau necesare ştiinţei sau erau destinate în genere unor scopuri culturale şi instructive. Îşi transformase casa, o admirabilă construcţie în stil grec, în bibliotecă şi niciodată nu s-ar fi putut întîmpla să-i vezi ferestrele luminate ca de sărbătoare. Dar două dintre aceste ferestre, cele ale camerei de lucru, vegheau pînă tîrziu după miezul nopţii.

Ca şi Soldatenkov, M. V. Sabaşnikov era un mecena al literaturii şi al cărţii în general. Datorită lui, a luat fiinţă o editură cu totul excepţională din punct de vedere al activităţii ei culturale şi artistice.

S. I. Şciukin a izbutit să realizeze o colecţie impunătoare de tablouri reprezentative pentru pictura franceză de şcoală nouă, colecţie pe care o puteau vizita gratuit toţi cei doritori de a se instrui în acest domeniu. Fratele său, P. I. Şciukin, a întemeiat şi el un vast muzeu de antichităţi ruse.

Alexei Alexandrovici Bahruşin a început din banii săi ridicarea celui dintîi muzeu de teatru din Rusia, adunînd în acest scop tot ceea ce ar fi putut reprezenta vreun interes ori vreo legătură cu teatrul rus, şi în parte cu cel al Europei apusene.

Dar iată şi admirabila figură a unuia dintre ctitorii vieţii culturale ruse, figură cu totul remarcabilă prin talentul multilateral, prin energia şi generozitatea de care a dat dovadă. E vorba de cunoscutul mecena, Savva Ivanovici Mamontov, în acelaşi timp cîntăreţ, actor de operă, regizor, dramaturg şi creatorul operei ruse, întemeiată din iniţiativă particulară, amator de pictură aidoma lui Tretiakov şi constructorul multora dintre reţelele feroviare ruseşti.

Dar despre el voi vorbi mai pe larg la locul şi la timpul potrivit, după cum tot în altă parte voi vorbi şi despre un alt mare mecena al teatrului, Savva Timofeevici Morozov, a cărui activitate este strîns legată de întemeierea Teatrului de Artă.

Oamenii din imediata mea apropiere şi-au adus prinosul la plămădirea spiritului meu artistic. Deşi nu străluceau prin talente deosebite, ştiau să muncească, să se odihnească şi să preţuiască distracţiile. Astfel, în familia noastră, glumele înfloreau din verva spumoasă a lui Kuzma Prutkov[10].

Verii mei S., vecini de moşie cu noi, oameni extrem de culţi şi cu concepţii foarte înaintate pentru vremea aceea, au perfecţionat un întreg sector al industriei ruseşti şi anume sectorul industriei textile. Casa lor răsuna de larmă şi voioşie. Serile, aveau loc o seamă de discuţii în contradictoriu şi dezbateri pe teme cu caracter social în legătură cu activitatea zemstvelor şi a consiliilor comunale ale oraşelor. În zilele de sărbătoare, înaintea începerii sezonului de vînătoare, se organizau concursuri de tir cu premii. De la amiază şi pînă la apusul soarelui, pocnetul împuşcăturilor făcea să vibreze văzduhul. O dată cu Sînpetru se deschidea şi sezonul de vînătoare, mai întîi de păsări sălbatice, apoi de lupi, de urşi şi de vulpi. În aceste anotimpuri, spre toamnă şi iarnă, ţarcul în care erau ţinuţi cîinii de vînătoare prindea dintr-odată viaţă. De sărbători, de cum se crăpa geana de ziuă, vînătorii se strîngeau, cornurile răsunau, iar hăitaşii şi gonacii veneau călări, înconjuraţi de haite de cîini. Trăsu-

rile pline cu vînători o porneau în zvon de cîntec şi căruţa cu merinde le urma agale. Noi, copilandrii, care nu luam parte la vînătoare, ne sculam cu noaptea în cap ca să-i petrecem pe cei ce plecau şi în acelaşi timp să privim plini de invidie chipurile voioase ale vînătorilor. La întoarcerea lor, cercetam cu plăcere sălbăticiunile vînate. După ce se spălau sau se scăldau, muzica, dansurile, scamatoriile, jocurile de societate şi şaradele se ţineau lanţ toată noaptea. Uneori familiile din vecinătate se întruneau pentru a organiza serbări veneţiene. Ziua se organizau concursuri de înot cu premii, iar seara, plimbări pe rîu în bărci împodobite. În fruntea bărcilor, într-o barcă uriaşă de treizeci de persoane, mergea fanfara.

În noaptea de Ivan Kupala, toată lumea, de la mic la mare, participa la transformarea pădurii în pădure fermecată. Oameni învăluiţi în cearşafuri şi grimaţi, pîndeau pe cei ce căutau ferigă. De îndată ce căutătorii se apropiau, glumeţii mascaţi săreau din copaci sau se iţeau de prin tufişuri. Alţii se acopereau şi pe ei şi barca cu cearşafuri şi stînd neclintiţi la proră se lăsau duşi de curent. Cu coada ei lungă, albă, stafia aceasta producea o impresie puternică.

Se făceau şi glume răutăcioase. Una din victimele preferate era un tînăr muzician neamţ, primul nostru profesor de muzică. Naiv ca o fetiţă de paisprezece ani, credea (atît de nezdruncinat încît îţi stîrnea rîsul) în toate cîte se spuneau şi se făceau spre spaima lui. Astfel, bunăoară, într-un rînd a fost convins că o ţărancă înaltă şi trupeşă din sat s-a îndrăgostit de el cu o patimă arzătoare şi-l caută pretutindeni. Într-o noapte, întorcîndu-se în apartamentul lui de becher, s-a dezbrăcat, şi apoi cu o lumînare în mînă a intrat în camera de dormit de alături. În pat era culcată Akulina, un munte de femeie. Neamţul a sărit pe fereastră numai în cămaşă de noapte. Noroc că nu era prea înaltă. Un cîine văzîndu-i picioarele desculţe şi cămaşa albă de noapte, s-a năpustit asupră-i şi şi-a înfipt colţii în el. Tînărul s-a pornit să ţipe ca din gură de şarpe, sculînd toată casa. Feţe posomorîte s-au ivit pe la ferestre, iar femeile, neştiind ce se petrece, ţipau de zor. Autorii acestei farse, ce-i urmăreau pe ascuns desfăşurarea, i-au sărit atunci într-ajutor, salvîndu-l pe bietul neamţ pe jumătate dezbrăcat. În ăst timp, glumeţul care se travestise în Akulina, presupusa îndrăgostită, părăsise patul răvăşit, lăsînd cu bună ştiinţă în aşternut o anumită parte de rufărie femeiască. Taina a fost însă păstrată, iar mitul cu Akulina l-a înspăimîntat din ce în ce mai mult pe naivul adolescent care mai tîrziu avea să ajungă o celebritate muzicală. Pînă în cele din urmă,

l-ar fi dus poate la nebunie, dacă n-ar fi intervenit tatăl meu şi n-ar fi pus capăt acestor glume.

Şi noi, ca şi cei mari, ne veseleam cu farsele care nu erau altceva decît nişte forme primitive ale trucurilor scenice de efect. Aşa, bunăoară, în împrejurimile moşiei Liubimovka poposiseră o mulţime de vilegiaturişti care se plimbau cu bărcile de-a lungul rîului ce trecea chiar prin faţa casei noastre. Ţipetele fără istov şi cîntecele lor vulgare nu ne lăsau să ne odihnim. Am hotărît deci să băgăm spaima prin vreun mijloc oarecare în cetele acestea de musafiri nepoftiţi. Şi iată ce-am născocit : am cumpărat o băşică mare de bou pe care am desenat o pereche de ochi, un nas, o gură, urechi, şi căreia i-am pus în creştet o perucă. Astfel gătită, băşica semăna cu chipul galben al unui înecat ori al unui monstru marin. Am legat băierile cu o frînghie lungă pe care am trecut-o prin inelele unor greutăţi mari de cîntar ; apoi am aruncat greutăţile la fundul rîului, una pe firul apei, iar cealaltă chiar lîngă mal. Noi ne-am ascuns în tufişuri. Trăgînd frînghia de la mal, băşica pictată se făcea nevăzută sub apă. Era suficient să dăm drumul frînghiei şi băşica ieşea deodată la suprafaţa apei. Vilegiaturiştii se plimbau liniştiţi cu barca. Noi îi pîndeam. În clipa în care barca se apropia de locul cu pricina, monstrul păros se ivea dintre unde şi dispărea iar de îndată. Efectul era de nedescris.

Noi, băieţandrii, ne însuşeam şi oglindeam în noi nu numai viaţa familiei, ci într-un fel eram simţitori şi la cele ce se petreceau în afara zidurilor casei şi dincolo de moşia noastră. Aceste impresii îşi găseau adesea oglindirea şi în cele ce plăzmuiam, lucruri ce se înrudeau cu o reprezentaţie teatrală prin faptul că întruchipau pe alţii sau creau o altă viaţă ce nu se asemăna cu realităţile vieţii noastre de familie. Aşa, bunăoară, atunci cînd în Rusia s-a introdus serviciul militar obligatoriu [11], noi am creat o oaste din băieţi de-o seamă şi de-o vîrstă cu noi. De fapt, am înjghebat chiar două oştiri : una a fratelui meu şi alta a mea. Conducătorul suprem al acestor două armate vrăjmaşe era un bun prieten al tatălui meu. El a lansat un apel şi din toate satele vecine s-au adunat la joaca născocită de noi o mulţime de băieţi de ţărani, în vîrstă de zece-unsprezece ani, noii noştri prieteni. Totul era organizat pe bază de deplină egalitate. Eram cu toţii soldaţi simpli, iar dintre noi unul singur, comandantul suprem, trebuia să instruiască subofiţeri din rîndurile noastre şi apoi să-i avanseze la grade de ofiţer.

Au început întrecerile. Fiecare dorea să pătrundă taina artei militare şi să ajungă cît mai repede ofiţer. Unii dintre băieţii mai isteţi ne erau concurenţi serioşi şi ne-au luat-o înainte la mînuirea armei. Mai tîrziu, cînd programul a fost lărgit şi s-a anunţat că ştiinţa de carte este obligatorie pentru ostaşii noştri, eu şi fratele meu am primit misiunea de a-i învăţa carte pe tovarăşii de joacă. În acest scop a trebuit să fim avansaţi la gradul de subofiţeri.

În ziua avansării noastre la gradul de subofiţeri urmau să aibă loc manevrele. Comandanţi ai celor două armate vrăjmaşe eram eu şi fratele meu. Cu cîteva clipe înainte de începerea operaţiilor, cînd întreaga oaste ce se afla în front şi aştepta lupta fremătînd, se auzi deodată un trîmbiţat de corn, ceva ce aducea a fanfară, şi în curte îşi făcu val-vîrtej apariţia un călăreţ, unul din musafirii vecinilor noştri. Era îmbrăcat într-o haină ciudată, ce voia să semene a tunică persană, şi purta o fustă albă, scurtă pînă la genunchi. Crainicul sări de pe cal, făcu în faţa comandantului suprem o temenea, aşa cum fac orientalii, ne felicită pentru înalta favoare de care ne vom bucura şi ne vesti că şahul Persiei împreună cu suita sa ne vor onora cu înalta lor vizită. Nu trecu mult şi în depărtare se ivi o procesiune de oameni înveşmîntaţi în halate albe de baie sau cămăşi de noapte, încinşi cu brîie roşii şi legaţi la cap cu prosoape albe. Unii dintre ei erau îmbrăcaţi în minunate halate de Buhara veritabile (luate dintre obiectele muzeului verilor mei, fabricanţi de mătăsuri şi brocarturi cunoscuţi pe vremea aceea). Şahul era într-un halat oriental foarte scump, pe cap avea un turban oriental autentic şi era înarmat cu arme splendide, tot de la muzeu. Călărea pe un bătrîn cal alb de-al nostru, care-şi ducea zilele la noi fără a mai fi bun de nimic şi care, în ciuda bătrîneţii, nu-şi pierduse frumuseţea de odinioară. Deasupra şahului se înălţa o umbrelă scumpă, împodobită cu ciucuri, franjuri şi catifea brodată cu aur.

Pe terasă, în faţa vastului teren de instrucţie al ostaşilor, a apărut ca în poveste un tron împodobit cu covoare şi ţesături orientale. Scara ce ducea de jos pînă pe terasă şi apoi pînă la tron a fost şi ea acoperită cu covoare. De undeva au apărut şi flamuri cu care s-a ornat în grabă terasa.

Datorită rangului său înalt, şahul nu păşea pe jos ; prin urmare a fost coborît cu alai de pe cal, urcat pe terasă şi aşezat pe tron. Nu ne-a trebuit mult ca să-l recunoaştem în şah pe vărul nostru.

Am defilat ca la paradă. Şahul ne striga cu o voce cumplită nişte vorbe pe care noi nu le înţelegeam şi care pasămite vroiau să fie limba persană. Suita, nu ştiu de ce, cînta ceva, făcea temeneli şi se plimba ceremonios în jurul tronului. Şi noi, ca toţi ceilalţi băieţi, eram emoţionaţi din pricina atmosferei solemne care domnea.

Au început manevrele. Ni s-au dat explicaţii cu privire la dispozitivul celor două armate vrăjmaşe şi la misiunea strategică, după care ne-am ocupat poziţiile. Am pornit mai întîi la mişcări de învăluire, de acoperiri şi de asalturi spre inamic. Apoi lupta s-a angajat în plin... Înfierbîntaţi de atmosfera aprinsă, ne luptam cu înverşunare. Căzuse şi un rănit, cu o vînătaie la ochi. Dar... în clipa celei mai crîncene încăierări, mama şi-a făcut loc cu curaj în mijlocul vitejilor luptători. Agita cu energie umbreluţa şi ţipa la noi cu atîta autoritate încît într-o clipă bătălia s-a oprit. În timp ce împrăştia oştile, ea ne ocăra atît pe noi cît şi pe şefii noştri. Nimeni n-a scăpat cu faţa curată. Fiecare şi-a încasat porţia. Şahul Persiei s-a apropiat de ea. Şi în clipa aceea, unul din băieţi a strigat ca din gură de şarpe :

— Declar război Persiei !

Într-o clipită, ambele oştiri s-au aşezat în linie de bătaie, contopindu-se într-o singură armată aliată şi s-au năpustit asupra şahului. Şahul se porni să urle. Noi la fel. El îşi luă tălpăşiţa, iar noi după el. În cele din urmă, ceata de băieţi l-a ajuns şi a pus mîna pe el ; l-a înconjurat şi a început să-l ciupească. De data aceasta şahul nu mai ţipa în glumă, ci de-a binelea, de durere. Dar cum a zărit-o iarăşi pe mama alergînd spre noi cu umbreluţa, întreaga armată a aliaţilor a luat-o la sănătoasa.

INVĂŢĂTURA

Conform patriarhalelor obiceiuri ale timpului, învăţătura ne-am început-o acasă. Părinţii nu se uitau la cheltuieli aşa că ne-am înjghebat un întreg liceu. De dimineaţa şi pînă seara se perindau profesorii ; în pauzele dintre lecţii, munca intelectuală era înlocuită cu lecţii de scrimă, dansuri, sănius, patinaj, plimbări şi diverse exerciţii fizice. Surorile noastre aveau profesoare şi guvernante rusoaice, franţuzoaice şi nemţoaice care le dădeau lecţii de limbi

străine. La aceste lecţii asistam şi noi, băieţii. Dar noi mai aveam şi un pedagog admirabil, pe monsieur Vincent — un elveţian sportsman, atlet, bun scrimer şi călăreţ. Acest om admirabil a jucat un rol însemnat în viaţa mea ; el a căutat să-mi convingă părinţii să ne dea la liceu. Dar mama, care-şi adora copiii, nu putea concepe o asemenea pacoste ; i se năzărise că băieţii străini, răi şi mai voinici, au să-i bată pe îngeraşii ei lipsiţi de apărare. Era încredinţată că profesorii au să ne închidă în carcere. Condiţiile de igienă şcolară, molimele inevitabile, o băgau şi ele în sperieţi.

S-a lăsat totuşi înduplecată de avantajele pe care le puteam dobîndi în timpul serviciului militar, şi de necesitatea unei pregătiri severe corespunzătoare. Cum eu tocmai împlineam vîrsta de treisprezece ani, am dat examen de clasa a treia, pentru a putea intra într-unul din liceele de la Moscova [12]. Spre a-l îmbuna pe dumnezeu şi a-l face să-mi vină într-ajutor la aceste examene, doica mi-a atîrnat de gît un săculeţ cu pămînt de la sfîntul munte Athos, iar mama şi surorile, nişte iconiţe. Totuşi, în loc să fiu admis în clasa a treia, am nimerit abia într-a-ntîia, şi aceasta numai prin protecţie şi intervenţii. În timp ce mă străduiam să scriu extemporalul [13], de-atîta chin tot smuceam de nasturele în dreptul căruia se afla săculeţul cu pămînt ; nasturele a ros săculeţul şi pămîntul de pe muntele Athos mi s-a prelins pe sub haine.

Cînd cogeamitele voinic dintr-a-ntîia s-a întors acasă, a fost întîmpinat cu mustrări şi trimis la baie. Acolo, vărsînd lacrimi îmbelşugate, am spălat de pe mine ţărîna de la Athos.

Încă de pe atunci aveam cam aceeaşi statură ca şi acum. Camarazii mei, mai toţi mici de stat, îmi ajungeau ceva mai sus de talie. Era deci foarte firesc ca privirile tuturor celor ce intrau în clasă să se îndrepte de îndată asupră-mi. Fie că intra directorul, fie că intra dirigintele, toţi mă scoteau la lecţie. Şi cîtă silinţă nu-mi dădeam să par mai mic ! Zadarnic... N-am reuşit decît să prind obiceiul de a umbla cocoşat.

Am intrat în liceu tocmai într-o vreme în care se dădea o deosebită atenţie învăţămîntului clasic. Profesori străini, de toate neamurile, aduşi din străinătate tocmai pentru a întocmi şi pune în aplicare programul clasic, introduseseră noi orînduieli ce contraziceau adesea firea rusului.

Directorul liceului nostru era o persoană mărginită şi ciudată. El avea un tic, şi anume acela de a adăuga litera „s“ aproape la fiecare cuvînt. Urcînd pe catedră şi salutîndu-ne spunea :

— Bună-ziua-es, tineri-es ! Astăzi-es vom da un extemporal-es. Iar înainte-s vom verifica *recensium-es verborum-es*" *.

Stătea pe catedră, şi se scobea cu tocul în ureche ; apoi ştergea tocul cu o cîrpă, pe care o purta anume în buzunar...

Dar dumnezeu îi va ierta multe păcate, pentru că era bun la inimă. De aceea nici nu-l vorbesc de rău.

Inspectorul venise şi el din străinătate. Închipuiţi-vă un om înalt şi slab cu o ţeastă de o formă ciudată, în întregime pleşuv şi cu o piele foarte albă. Era craniul unui degenerat şi de departe aducea cu o hîrcă. Avea nasul lung, faţa foarte slabă şi purta ochelari albaştri prin care nu i se vedeau ochii. Barba, închisă la culoare, ajungea pînă la brîu, mustăţile mari îi ascundeau gura, iar urechile-i erau clăpăuge. Capul puţin pleoştit i se înfunda între cei doi umeri osoşi, şi-şi apăsa mereu burta suptă cu palma, ca şi cum ar fi ţinut o compresă. Avea picioare subţiri şi cînd umbla ţi se părea că se tîrăşte. Glasul îi ţîşnea parcă de undeva din adîncul făpturii sale, accentuînd şi lungind o singură vocală, pe cîtă vreme toate celelalte litere şi silabe din frază erau boţite şi parcă scuipate din el. Ştia să se strecoare pe nesimţite şi, ajuns deodată în mijlocul clasei, să scoată din el :

— Dreeee ! Joooo !...

Asta însemna : „Drepţi ! Jos !"

Nu se ştie în ce scop, ca pedeapsă sau ca exerciţiu fizic, ne făcea de cîte zece ori să ne ridicăm şi să ne aşezăm iarăşi. Apoi, după ce rîgîia o înjurătură pe care n-o putea înţelege nimeni, se tîra afară din clasă tot atît de tiptil precum intrase.

Alteori, la începutul recreaţiei mari, cînd lărmuiala copiilor era în toi, el apărea ca o stafie de după uşa în spatele căreia se ascunsese, aşteptîndu-ne să trecem. Atunci începea să scuipe nişte vocale deznădăjduite, după care desluşeam :

„Too... Făăă... maaa !"...

Asta voia să spună că ne pedepseşte pe toţi să nu mîncăm la prînz. Eram duşi în sala de mese, lîngă locurile noastre şi stăteam în picioare, în tot timpul cît ceilalţi copii mîncau sub ochii noştri. Mulţi dintre cei aflaţi în sala de mese ne trimiteau în chip de protest de la masa lor tot soiul de bunătăţi, datorită cărui fapt pedeapsa se preschimba într-o plăcere. Dar ura ce o resimţeam îm-

* Cunoaşterea cuvintelor (în limba latină). (N. trad.)

potriva lui pentru chipul cum dădea pedepsele, precum şi pentru faptul că-şi bătea joc de copii, dăinuie şi astăzi în sufletul meu, şi nu se va şterge pînă la moarte.

Copiii erau pedepsiţi cu carceră pentru cele mai stupide lucruri şi fără pic de discernămînt. Carcera mişuna de şobolani şi se spunea că erau într-adins lăsaţi să se înmulţească, în scop pedagogic, pentru ca pedeapsa să fie şi mai drastică.

Programul consta mai ales în aceea că ni se băgau în cap excepţiile de gramatică latină şi că toceam, învăţînd pe de rost, nu numai textul poeţilor dar şi juxta întocmită într-o limbă rusă stîlcită. Iată, bunăoară, un exemplu. Într-un loc din Odisseia scria aşa : „Calul îşi ciuli urechile". Dar profesorul, un străin, tradusese textul cuvînt cu cuvînt şi ne silea să învăţăm pe dinafară fraza în felul următor : „urechi la vîrf înţepătoare".

Trebuie să fiu drept şi să recunosc că unii dintre tovarăşii mei au ieşit din liceu cu un frumos bagaj de cunoştinţe şi chiar cu amintiri destul de plăcute despre timpul petrecut acolo. Eu însă n-am reuşit niciodată să tocesc. Asta-mi depăşea forţele memoriei, şi slăbind-o mi-a stricat-o pentru tot restul zilelor. Ca actor, ca om căruia memoria îi este necesară în meserie, resimt această tară şi-mi amintesc cu ciudă de timpul petrecut în liceu.

Din cele învăţate acolo, nu mi-a rămas mai nimic. Şi acum încă mă întristez la gîndul nopţilor de chin, pierdute pentru a învăţa pe de rost regulile gramaticale sau cuvinte şi texte întregi latineşti şi greceşti din diferiţi poeţi : se făcea miezul nopţii, lumînarea era pe sfîrşite, mă luptam cu somnul, îmi concentram cu chiu cu vai atenţia stînd aplecat deasupra unui lung pomelnic de cuvinte fără nici o legătură între ele, pe care trebuia să le memorez într-o anumită ordine. Ca un burete îmbibat, memoria nu mai recepta nici un strop de învăţătură. Şi totuşi trebuia să stărui, trebuia să mai tocesc încă cîteva pagini, de nu, mă aşteptau zbierete, note proaste, poate chiar pedepse. Dar principalul era groaza pe care mi-o inspira profesorul cu purtarea lui umilitoare faţă de om.

Cum însă orice răbdare are o limită, în cele din urmă tata s-a îndurat de noi şi a hotărît să ne ia de la liceul acela şi să ne mute la altul [14], care se deosebea întru totul de cel pe care-l părăsisem. Se petreceau şi aici lucruri extraordinare, dar de o cu totul altă natură. O întîmplare de acest soi avusese loc cu cîteva săptămîni înainte ca noi să fi fost înscrişi. Inspectorul, un bărbat frumos şi cu faimă bine cunoscută de cuceritor de inimi, tocmai inspecta dormi-

toarele, cînd unul dintre elevi, de origină orientală, urmărindu-l, îi azvîrli o buturugă cu intenţia de a-i rupe picioarele. Inspectorul a zăcut vreme îndelungată, iar elevul a stat în tot acest timp la carceră. Dar afacerii nu i s-a dat curs, căci era amestecată o femeie.

Altă dată, tocmai începuse lecţia într-una din clase, cînd de undeva, din apropiere, se auziră sunete de armonică şi un cîntec înăbuşit. La început nu i s-a dat nici o atenţie, crezîndu-se că vine de undeva, din stradă. Dar mai apoi, ne-am dat seama că sunetele porneau dintr-o cameră alăturată. Cercetînd-o, a fost găsit un elev beat, pe care colegii lui l-au ascuns acolo ca să se trezească.

Mulţi dintre profesori aveau ciudăţeniile lor... Astfel, unul dintre ei intra în clasă de fiecare dată într-alt fel : uşa se deschidea brusc, catalogul zbura pe catedră şi după cîteva clipe se ivea şi dascălul. Altă dată, intra înainte de a se fi auzit sunetul clopoţelului, pe cînd noi mai zburdam încă zgomotoşi. Speriaţi, fugeam în bănci, potolindu-ne ; dar între timp, profesorul dispărea şi se întorcea cu mult mai tîrziu.

Preotul era de asemenea un tip naiv şi ciudat. În timpul orelor lui ne făceam lecţiile la latină şi la greacă. Pentru a abate atenţia bătrînului şi a face să treacă ora, unul dintre tovarăşii mei, un băiat foarte deştept şi cu lectură, îi spunea părintelui că nu există Dumnezeu.

— Ce tot spui, ce tot spui, fă-ţi cruce ! se înspăimînta bătrînul şi încerca să-l aducă pe rătăcit pe calea cea bună. S-ar fi părut că străduinţa lui da roade, începea chiar să se bucure de victoria obţinută, cînd deodată se ivea tot atît de neaşteptat, o altă întrebare, şi mai gravă, şi bietul păstor se simţea silit să mîntuiască de păcat un suflet rătăcit. Astfel trecea ora. Ca răsplată pentru dibăcia şi sîrguinţa de care dăduse dovadă, îi dăruiam tovarăşului nostru cîteva pateuri cu ficat, pe care le primeam la micul dejun.

Examenele de absolvire erau de o severitate excepţională. Cele mai temute erau probele scrise la latină şi la greacă. Aceste examene se ţineau într-o sală mare, rotundă, a liceului. Candidaţii, în număr de 10—15 cel mult, şedeau în nişte pupitre orînduite la distanţă mare unul de celălalt. Mai la fiecare pupitru sta de strajă cîte un pedagog pentru a împiedica orice încercare de a se copia. În mijlocul sălii se afla o masă mare la care şedeau directorul, inspectorul, profesorul, asistentul etc. Rezultatul era că toţi, fără excepţie, copiam tezele după lucrarea unui singur coleg, astfel că la toţi se repetau aceleaşi greşeli. Întreaga comisie îşi frămînta creierii să

dezlege taina. Ar fi vrut să procedeze la o reexaminare, să iște un întreg proces, dar un asemenea lucru n-ar fi fost în primul rînd în avantajul direcției liceului, care nu-i putea găsi cazului nici o explicație, cît de vagă. Care ne era taina ? Elevii, în afară de unul singur, nu învățaseră nici un rînd din manual. În loc să studieze înainte de examen, închiseseră cărțile și învățaseră cu toată sîrguința alfabetul surdomuților. Seri întregi s-au străduit să deprindă semnele. Și însuși elevul care și-a scris teza cu toată silința pentru a căpăta o notă mare ne-a dictat-o și nouă, cuvînt cu cuvînt, în văzul tuturor cu ajutorul degetelor !

Au trecut mulți ani de atunci. Eram om în toată firea, însurat, cînd m-am întîlnit cu fostul meu profesor de limbă greacă. Încă nu uitase întîmplarea și m-a rugat stăruitor să-i dezvălui taina.

— Pentru nimic în lume, i-am răspuns, cu o umbră de răutate în glas. Secretul am să-l trec copiilor mei, dacă nu veți ști să faceți din anii de școală ai copiilor de vîrstă fragedă un vis frumos, menit să dăinuie ca o amintire plăcută în tot cursul vieții, în loc să le rămînă o amintire de ocnă care nu le dă pace, ca o vedenie chinuitoare !

TEATRUL MIC

Mai mult decît oricare altă școală, Teatrul Mic a exercitat o înrîurire binefăcătoare asupra dezvoltării mele spirituale, învățîndu-mă să caut și să deosebesc frumosul. Ce poate fi mai folositor decît o educație de acest fel a simțului și a gustului estetic ?

Mă pregăteam cu mult înaintea fiecărui spectacol al Teatrului Mic. Înjghebasem un mic cerc de tineri în scopul de a citi din ajun piesa pe care trebuia s-o vedem reprezentată, și de a studia literatura ce s-a scris despre ea, de a-i face critica și de a ne forma păreri proprii ; mergeam apoi, tot în grup, la spectacol, pentru a ne împărtăși impresiile unii altora. Pe urmă revedeam piesa luînd-o din nou în discuție. Cu aceste prilejuri ignoranța noastră ieșea adesea la iveală, mărturie a golurilor din cultura noastră artistică și științifică. Căutam să îndreptăm această stare de lucruri completîndu-ne cunoștințele, organizînd conferințe, în casă și în afară de casă. Teatrul Mic ajunsese îndreptarul vieții noastre sufletești, intelectuale.

Cultul nostru nu avea ca obiect numai teatrul în sine, ci, în bună parte, era însoţit şi de cultul pentru unii actori şi actriţe.

Am mai apucat să-i văd pe admirabilii, pe neasemuiţii actori ai Teatrului Mic, un adevărat mănunchi de talente şi genii. În privinţa aceasta mă pot socoti un om fericit ; aşa cum odinioară fusesem răsfăţat de opera italiană cu un ansamblu alcătuit numai din celebrităţi, aşa şi acum Teatrul Mic mă desfăta cu mulţimea lui de talente.

Cred că aţi observat fenomenul acelor lungi şi chinuitoare goluri din viaţa teatrală, cînd nu se mai ivesc nici dramaturgi noi şi de seamă, nici actori, nici regizori. Dar nu ştiu cum se face că răzgîndindu-se dintr-o dată, natura revarsă un adevărat potop de asemenea talente, cărora li se adaugă, în chip de supliment, şi cîte un scriitor sau un regizor ; şi toţi aceştia, ajungînd să făptuiască împreună adevărate minuni, marchează o epocă în teatru.

După ce îşi fac apariţia, continuatorii marilor creatori de epoci primesc tradiţia şi o transmit generaţiilor următoare. Tradiţia, însă, e capricioasă. Aidoma păsării albastre a lui Maeterlinck, ea se transformă în meşteşug, şi numai un singur grăunte, cel mai de soi, se păstrează pînă la o nouă renaştere teatrală, cînd o nouă personalitate întregeşte grăuntele nepieritor, moştenit din vremi de glorie. Caracteristicile acestei proaspete personalităţi sînt purtate la rîndul lor spre alte generaţii dar, rînd pe rînd, se pierd şi ele pe drum, cu excepţia unei părticele, singura care va fi cuprinsă în marele tezaur mondial, tezaurul falnicei arte a viitorului.

Teatrul rusesc avea şi el trupe excepţionale din punct de vedere al felului cum erau alcătuite. Pe vremea lui Şcepkin, viaţa îşi revărsase belşugul printr-o pleiadă întreagă de mari artişti ai scenei : Karatîghin, Mocialov, Sosniţki, Şumski, Samarin, Samoilov, Sadovski, Nikulina-Kosiţkaia, Jivokini, Akimova, Vasiliev, marele Martînov, Nikulina... Unii dintre ei, ca bunăoară Şcepkin şi Samarin, fuseseră la început nişte oameni simpli, analfabeţi. Singuri şi-au făcut educaţia ; cu timpul, între ei şi Gogol, Bielinski, Aksakov, Herţen, Turgheniev şi alţii s-au legat prietenii. Ceva mai tîrziu a răsărit o nouă cunună de talente, căreia îi aparţin Fedotova, Ermolova, Varlamov, Davîdov, Iujin etc.

Cît de clar îmi apare în minte Vasili Ignatievici Jivokini ! De îndată ce apărea pe scenă, îşi îndrepta privirea asupra publicului, se oprea în faţa rampei şi saluta cu fraze improvizate chiar în clipa aceea. Sala îl ovaţiona. De abia după aceea începea să-şi joace

rolul. Asemenea obiceiuri ar putea să pară de neconceput pentru un teatru serios, dar ele se potriveau atît de mult felului de a fi şi personalităţii artistice a lui Jivokini, încît erau socotite ca o glumă izbutită de care nu-l puteai lecui. De cîte ori apărea actorul lor preferat, inimile spectatorilor se umpleau de bucurie. Îl ovaţionau zgomotos pentru faptul că era Jivokini, că le era contemporan, că le dăruia prilejul a nenumărate clipe de emoţie care le înfrumuseţau viaţa, că era totdeauna sprinten şi vesel, şi mai ales pentru că-l iubeau cu toţii ! Acelaşi Jivokini ştia însă să se transfigureze, ajungînd să fie tragic şi grav în momentele cele mai comice, şi chiar bufe, ale rolului. Avea darul de a smulge efecte comice din situaţii grave. Ori de cîte ori era îndurerat, se frămînta şi chema într-ajutor cu toată sinceritatea talentului său, ajungea să fie nemaipomenit de ridicol prin atitudinea sa serioasă faţă de zarva stîrnită din fleacuri. Mimica lui nu se poate descrie prin cuvinte. Era ca un mic monstru fermecător, pe care-l îndrăgeai fără să stai pe gînduri, şi-ţi venea să-l dezmierzi şi să-l săruţi. Îngăduinţa şi calmul ce stăteau la baza personalităţii sale scenice puteau fi considerate drept eterna întrupare a bunătăţii paşnice şi a liniştii.

Un alt talent genial era Şumski. Mi-l amintesc ca aevea. Nu ştiu cu care celebritate mondială ar putea fi comparat ! Poate cu Coquelin [15], atît din punct de vedere al şlefuirii pe care o dădea rolurilor sale, cît şi al modului artistic şi interesant cu care le interpreta. Şumski avea într-o măsură mai mare decît Coquelin o sinceritate care nu-l părăsea niciodată, aşa încît ar fi putut rivaliza cu oricare dintre interpreţii francezi ai lui Sganarelle. Era nu numai actor de comedie ; juca deseori şi tragedie, gen în care arta sa excela prin eleganţa-i aristocratică.

Samarin, care în tinereţe fusese un elegant june-prim pentru rolurile din piese franceze, era la bătrîneţe, cu frumuseţea lui de moşneag, cu trăsăturile puţin puhave, cu minunata-i voce şi dicţiune, cu gesturile-i delicate şi cu marele-i temperament, un boier Famusov * ideal.

De Medvedeva îmi aduc bine aminte şi nu numai ca actriţă, ci şi ca om interesant şi înzestrat care s-a format singur. Într-o oarecare măsură mi-a fost profesoară şi a exercitat o deosebită înrîurire asupra mea. [16] La începutul carierei trecuse drept o actriţă mediocră, bună pentru rolurile de ingenuă, dar spre bătrîneţe şi-a

* Unul dintre eroii principali ai piesei „Prea multă minte strică" de Griboedov. (N. trad.)

descoperit adevărata personalitate, interpretînd roluri de caracter. Din însăşi bogăţia firii sale scotea coloritul caracteristic cu care zugrăvea pe scenă atîtea tipuri de neuitat. Medvedeva era o adevărată interpretă a rolurilor de caracter. Nici în viaţa de toate zilele ea nu-şi găsea liniştea vreo clipă, pînă ce nu reda întreaga galerie a celor mai caracteristice tipuri omeneşti pe care le întîlnise. Vorbirea Medvedevei era plină de imagini ; dacă povestea despre un domn cutare, care fusese la ea şi îi spusese un anume lucru, îl şi vedeai parcă aevea pe cel de care-ţi povestea şi felul lui de a vorbi.

Într-un rînd am surprins la ea acasă următoarea scenă : Medvedeva era bolnavă şi nu putea juca în noua piesă care se reprezenta la Teatrul Mic. Ştiind cît o frămînta gîndul că o altă actriţă o va înlocui în noul rol, m-am dus să-i ţiu de urît bietei bătrîne. În afară de ea şi de o băbuţă ţinută din milă, în casă nu mai era nimeni ; toţi ceilalţi plecaseră la teatru. După ce am bătut la uşă, am intrat încetişor în salon. În mijlocul încăperii, cu părul zburlit, ruşinată, se afla Medvedeva. O clipă, înfăţişarea ei m-a speriat, dar ea m-a liniştit spunîndu-mi :

— Precum vezi, joc. Aşa cum sînt, bătrînă şi proastă, ar trebui să-mi stea gîndul la moarte, şi cînd colo eu tot mai vreau să joc ! De bună seamă că şi în groapă am să joc !

— Dar ce rol jucaţi ? am întrebat-o.

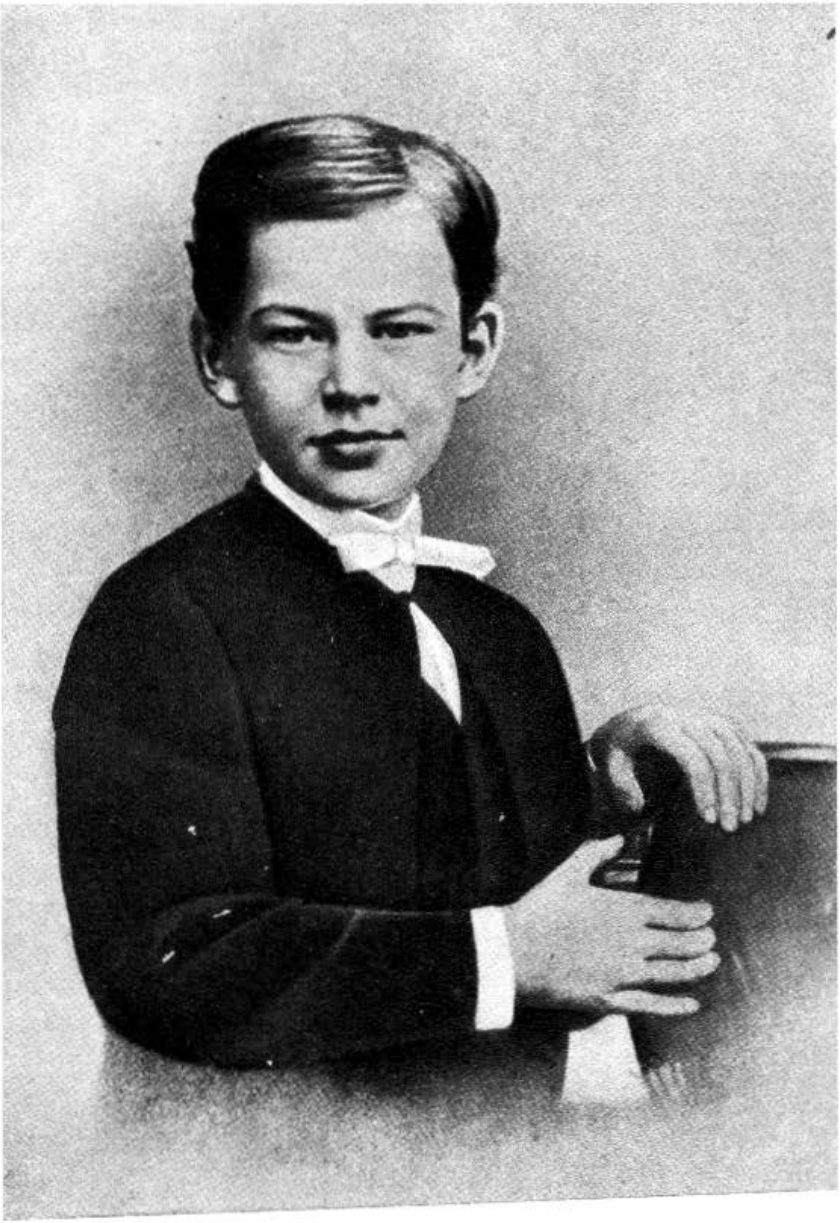
— Fac pe o proastă, mi-a răspuns ea şi a prins a-mi povesti : Uite, o proastă oarecare, o bucătăreasă sau o babă de la ţară, a venit la doctor. A intrat, s-a aşezat pe un scaun, şi-a pus alături legăturica cu nişte zarzavat şi paltonaşul nepoţelului. Şi tot stînd aşa, se uită şi vede agăţat în perete un tablou şi o oglindă în care-şi zăreşte chipul. Şi baba se luminează la faţă. Îşi adună părul ciufulit sub basma şi aruncă o privire în oglindă. Iată însă că-n oglindă, o altă babă îşi adună şi ea părul sub basma. Şi baba rîde de ea singură.

Un zîmbet mai nerod decît cel mimat de Medvedeva ar fi fost greu de închipuit.

— Intră doctorul, deschide uşa şi o pofteşte în cabinet. Ea trece în cealaltă cameră, luîndu-şi cu ea bocceaua. „Ce ai, o întreabă doctorul, unde te doare ?" „Am înghiţit." „Ce-ai înghiţit ?" „Am înghiţit un cui." „Mare ?" „Iac'aşa !" Şi arată un cui lung de cîţiva verşoci *. „Dar bine, bătrînico, dac-ai fi înghiţit un ase-

* 4,4 cm. (N. trad.)

E. V. Alexeeva cu copiii — Konstantin (stînga) și Vladimir (dreapta).
1866



K. S. Stanislavski la vîrsta de 10 ani.
1873

menea cui, ai fi murit!" „De ce să mor? Iaca trăiesc!" „Ei, ce simţi?" „Mă-mpunge. Uite, colea mă-mpunge", apasă baba în diferite părţi ale corpului. „Ia dezbracă-te", îi spune doctorul şi iese din odaie. Baba începe să se dezbrace. Îşi scoate şuba, scurteica, basmaua, fusta, cămaşa şi ar vrea să se şi descalţe, dar nu poate ajunge pînă la picioare, pentru că n-o lasă pîntecele. Se aşază jos, îşi scoate o gheată, apoi şi-o scoate pe cealaltă, scoate un ciorap, apoi, ajutîndu-se cu laba piciorului, şi-l scoate şi pe al doilea. S-a dezbrăcat pînă la piele şi vrea acum să se scoale, dar nu mai poate. În sfîrşit a izbutit şi s-a aşezat pe scaun, aşteptînd, cu mîinile împreunate, uite-aşa!

În faţa mea, o vedeam parcă aevea pe baba dezbrăcată.

O calitate admirabilă a Nadejdei Mihailovna Medvedeva era sinceritatea aproape copilărească, ce se manifesta sub formele cele mai neaşteptate. Iată o întîmplare din viaţa ei din care reiese limpede această însuşire cît şi spiritul ei de observaţie, atît de necesar pentru rolurile de caracter pe care le interpreta de minune. La bătrîneţe, Nadejda Mihailovna căpătase o pensie de la stat şi îşi exprimase recunoştinţa printr-o adoraţie de babă faţă de ţarul Alexandru III. La moartea acestuia, bătrînica, deşi bolnavă, a ţinut neapărat să asiste la solemnitatea care a avut loc cu prilejul aducerii rămăşiţelor pămînteşti ale ţarului la Moscova. Doctorii socoteau însă că orice emoţie i-ar fi putut face rău inimii ei bolnave. A stăruit, totuşi, atît de mult, încît a trebuit să i se facă pe plac. Pe strada Miasnitkaia era o casă de la fereastra căreia putea fi privit cortegiul. Dis-de-dimineaţă Nadejda Mihailovna, împreună cu un întreg stat-major de doctori şi prieteni apropiaţi, a fost transportată acolo, cu multe emoţii şi mare bătaie de cap, deoarece boala ei de inimă prezenta serioase primejdii, şi un sfîrşit tragic s-ar fi putut produce în orice clipă. Cînd s-a ivit cortegiul funebru, bolnava a fost cuprinsă de un tremur nervos. Stam cu toţii pregătiţi să-i venim într-ajutor, unul ţinînd un pahar cu o doctorie, altul picăturile, al treilea amoniacul. Eram cu toţii foarte încordaţi, cînd, deodată cu totul pe neaşteptate, în cameră a răsunat o exclamaţie veselă, copilărească, trădînd aproape încîntarea Nadejdei Mihailovna:

— Ia uitaţi-vă ce dos, ce mai dos, ia uitaţi-vă!

Văzuse spatele vizitiului care şedea pe capra dricului, un spate lat, rotund şi învăluit în cutele uriaşe şi aspre ale mantalei, şi acest lucru i-a abătut într-aşa măsură atenţia, încît actriţa uitase şi de

Elizaveta Vasilievna Alexeeva, mama lui K. S. Stanislavski.
După o fotografie din anii 1890 — 1900.

Serghei Vladimirovici Alexeev, tatăl lui K. S. Stanislavski.
După o fotografie din 1875 — 1880.

mort şi de toată trista solemnitate. Instinctul artistic şi spiritul de observaţie al acestei interprete a rolurilor de caracter fuseseră mai tari decît simţămintele ei de credinţă şi de pietate.

Actorul Alexandr Pavlovici Lenski, artist al Teatrului Mic, era înzestrat cu o excepţională mobilitate a expresiei. În această privinţă putea fi comparat numai cu V. I. Kacialov. Eram îndrăgostit de Lenski : de ochii lui visători, mari şi albaştri, de mersul lui, de înfăţişarea lui, de mîinile lui deosebit de frumoase şi expresive. Îmi plăcea vocea lui fermecătoare de tenor, felul său elegant de a rosti cuvintele, rafinatul său simţ al frazei, precum şi multilateralul talent care se afirmă în domenii variate ca : teatru, pictură, sculptură şi literatură. În vremea aceea căutam, bineînţeles, să-mi însuşesc cu hărnicie (dar în van !) calităţile ca şi defectele lui (pe acestea, cu succes !).

Despre Glikeria Nikolaevna Fedotova voi spune acum puţine lucruri, deoarece voi mai avea prilejul, şi nu o dată, să vorbesc în paginile următoare despre ea precum şi despre influenţa artistică şi morală pe care a avut-o asupră-mi. G. N. Fedotova era înzestrată înainte de toate cu un talent extraordinar, fiind o admirabilă tîlmăcitoare a esenţei spirituale a pieselor, o minunată realizatoare a conţinutului şi liniei interioare a rolurilor. Era o maestră în redarea artistică a personajelor şi dovedea o strălucită virtuozitate în domeniul tehnicii actoriceşti.

Această înşiruire de personalităţi artistice ilustre, care au avut o covîrşitoare înrîurire asupra mea, slujindu-mi drept model, n-o pot socoti cîtuşi de puţin completă. Lipsesc de aci : M. G. Savina, O. O. şi P. M. Sadovski, P. A. Strepetova, N. A. Nikulina, E. K. Leşkovskaia şi mulţi alţi actori străini.

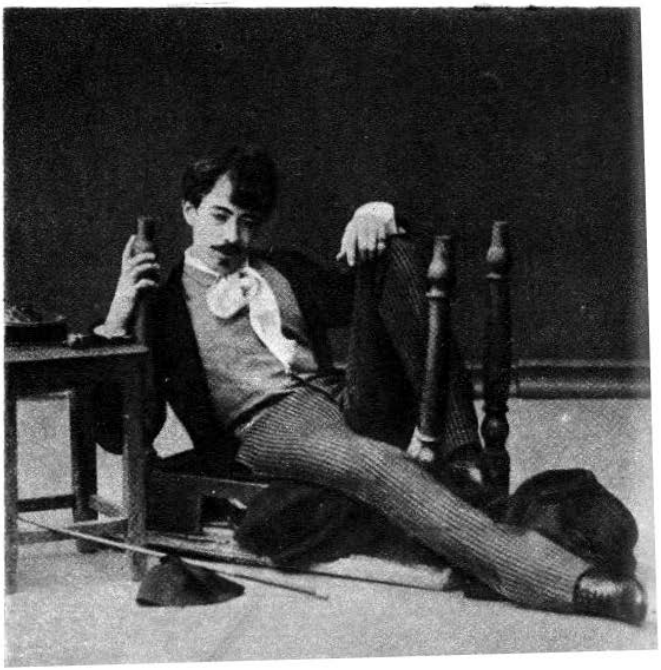
În afară de asta, din lipsă de spaţiu, nu pot să pomenesc nimic despre cei care, cum ar fi bunăoară A. I. Iujin, şi-au început cariera lor artistică o dată cu mine.

Va trebui să fac totuşi o excepţie pentru una din actriţele de curînd dispărute, pentru ca să pot lămuri ce a însemnat ea pentru mine. E vorba de Ermolova.

Maria Nikolaevna Ermolova reprezintă o întreagă epocă de teatru rus. Pentru generaţia noastră ea a rămas un simbol al feminităţii, al frumuseţii, al puterii de expresie, al patosului, al simplităţii sincere şi al modestiei. Însuşirile ei erau excepţionale. Avea o sensibilitate deosebită, mult temperament, o receptivitate uimitoare şi nesecate adîncimi sufleteşti. În specialitatea ei nu intrau rolurile

Pipo.
„Mîndrul soare“ („Mascota“) operetă de E. Audran.
1884

Megriot.
Vodevilul „Taina femeii“.
1881



de caracter. Vreme de aproape jumătate de veac ea n-a părăsit Moscova. S-ar putea spune că-şi petrecea viaţa zi de zi numai pe scenă, muncind şi făurindu-şi o personalitate proprie. Dar cu fiecare rol, M. N. Ermolova crea o imagine spirituală aparte, unică în felul ei, şi care nu avea nimic asemănător cu imaginea rolului precedent.

Creaţiile Ermolovei, deşi plămădite din aceeaşi substanţă organică, din plinătatea personalităţii ei sufleteşti, trăiesc în amintirea noastră, fiecare cu viaţa ei aparte.

Spre deosebire de Ermolova, celelalte actriţe de felul ei lasă în urmă doar amintirea propriei lor persoane şi nicidecum a rolurilor jucate, care, mai toate, se aseamănă şi între ele şi cu actriţa însăşi.

M. N. Ermolova îşi întruchipa întotdeauna multiplele ei creaţii, atît de variate din punct de vedere al conţinutului, prin aceleaşi efecte de joc specific ermolovian. Prin marea bogăţie de gesturi tipice, prin răbufnirile unei pasiuni vulcanice, ea realiza o spontaneitate şi o agilitate care ajungea s-o poarte dintr-o parte într-alta a scenei, s-o arunce dintr-un colţ în celălalt. Culmea acestei pasiuni era atinsă prin extraordinara uşurinţă de a plînge sincer, de a suferi şi de a crede pe scenă.

Calităţile ei fizice nu erau mai puţin remarcabile. Avea un chip minunat, cu ochi inspiraţi, un trup de Veneră, o voce caldă şi adîncă, plasticitate, armonie, o ritmică admirabilă chiar şi atunci cînd străbătea scena cu paşi neastîmpăraţi, un nespus farmec decorativ, datorită căruia înseşi neajunsurile fiinţei sale se preschimbau în calităţi.

Fiecare mişcare, fiecare cuvînt şi fiecare gest, chiar şi neizbutit sau greşit executat, era iluminat de căldura domoală sau arzătoare a simţămintelor ei în continuu freamăt. În afară de toate aceste calităţi, natura o înzestrase cu o excepţională sensibilitate şi cu o deosebită pătrundere psihologică. Dotată cu un profund spirit intuitiv, ea cunoştea sufletul femeii şi ştia ca nimeni altul să răscolească şi să înfăţişeze „Das ewig Weibliche" * ca şi toate acele unduiri ale sufletului feminin, care te mişcau pînă la lacrimi, te cutremurau pînă la groază, îţi iscau hohote de rîs. De cîte ori această mare actriţă nu şi-a silit spectatorii, fără nici o excepţie, să-şi ducă pe furiş batistele la ochi!

* Eternul feminin (în limba germană). (N. trad.)

Pentru a-ţi putea da seama de puternica şi contagioasa influenţă pe care o exercita în jurul ei, trebuia să joci cu ea pe aceeaşi scenă. Am avut această bucurie, cinste şi fericire. Am jucat împreună la Nijni Novgorod, în piesa „Fata fără zestre" [17]. Eu jucam rolul lui Paratov. A fost un spectacol de neuitat, în timpul căruia mi s-a părut că am ajuns o clipă să fiu şi eu genial. Şi acest lucru n-ar fi fost de mirare, deoarece era cu neputinţă să joci cu ea pe aceeaşi scenă şi talentul ei să nu te molipsească.

Cînd o cunoşteai personal, Maria Nikolaevna te uimea cu sincera ignorare a propriei ei valori. Era de o timiditate şi de o modestie aproape bolnăvicioase. Dacă se întîmpla ca cineva să-i propună să joace un nou rol, ea sărea de la locul ei, obrajii i se aprindeau, începea să se învîrtească prin cameră, se repezea spre ţigara izbăvitoare pe care o aprindea cu mişcări grăbite şi apoi, cu vocea-i caldă şi adîncă, rostea sacadat :

— Ce tot spui ! Doamne ! Am să pot oare ? Dar nu sînt potrivită pentru rolul ăsta ! De ce să mă amestec într-o treabă care nu-i pentru mine ? Ce, în afară de mine nu sînt destui artişti tineri ? Ce tot vorbeşti !...

Toţi aceşti mari actori, pe care am încercat să-i cuprind în cîteva trăsături abia schiţate, mi-au ajutat, atît prin viaţa lor artistică, cît şi prin viaţa lor particulară, să creez acel IDEAL AL ACTORULUI spre care am tins întotdeauna în arta mea. Ei au avut asupra mea o mare influenţă, împlinindu-mi educaţia artistică şi morală [18].

DEBUTUL

Micul pavilion din curtea conacului nostru de lîngă Moscova, pavilionul în care am debutat pe scenă la vîrsta de trei ani, s-a dărîmat în cele din urmă spre marele nostru regret. Era singurul loc unde grupul nostru de prieteni putea să se strîngă, să joace, să cînte şi să se zbenguiască. Cum aveam să trăim fără vechea noastră sală de jocuri ? Aceeaşi părere de rău o manifestau şi vecinii noştri, astfel că, la cererea generală, tata a hotărît să construiască în acelaşi loc o nouă clădire cu o sală tot atît de încăpătoare, în care eventual s-ar fi putut reprezenta spectacole de amatori [19].

Cred că la luarea unei asemenea hotărîri a contribuit în bună parte şi grija părintelui nostru de a-şi ţine copiii cît mai aproape de casă, grijă care nu-l părăsea niciodată. Pentru a înfăptui acest lucru, el a căutat să răspundă cu generozitate stăruinţelor cu care-l înconjuram şi să ţină pasul cu mentalitatea noastră tinerească şi cu necesităţile ei. Trebuie să vă spun că datorită acestei tactici a părinţilor mei, casa noastră îşi schimba deseori înfăţişarea, după evenimentele care se petreceau în ea. Bunăoară, tata, cunoscut filantrop, înfiinţase un spital pentru ţărani. Cînd sora mea cea mare s-a îndrăgostit de unul dintre medicii instituţiei, întreaga casă a început să se intereseze îndeaproape de medicină. Din toate părţile au început să sosească numeroşi bolnavi, iar din oraş au început să vină o sumedenie de doctori, colegi de ai cumnatului meu. Printre noii sosiţi se găseau şi iubitori de teatru. Astfel am început să dăm spectacole de amatori. Toată lumea a prins drag de teatrul nostru. N-a trecut mult şi cealaltă soră a mea s-a îndrăgostit, la rîndul ei, de un vecin, un tînăr negustor neamţ ; pe dată, întreaga familie a învăţat nemţeşte, şi pretutindeni dădeai numai de străini ! S-au ivit şi noi pasiuni : călăria, cursele şi tot felul de sporturi. Noi, tinerii, încercam să ne îmbrăcăm după moda europeană, iar cei cărora natura le înlesnise asemenea posibilităţi îşi lăsau favoriţi şi-şi schimbau pieptănătura. Iată însă că unul dintre fraţi se lăsă ispitit de farmecele unei fete de negustor rus — om simplu, cu suman şi cizme cu carîmbul înalt, şi nici una, nici două, ne-am pus cu toţii pe trai simplu. Samovarul nu mai lipsea niciodată de pe masă ; ceaiul ajunsese băutura noastră favorită ; dădeam, cu toţii, mai des pe la biserică şi se făceau uneori slujbe solemne chiar la noi acasă. Atunci chemam cel mai bun cor bisericesc unindu-ne şi noi glasurile la oficierea liturghiei. Între timp însă, cea de a treia soră s-a îndrăgostit de un biciclist şi cu acest prilej am îmbrăcat cu toţii ciorapi de lînă şi pantaloni scurţi, ne-am cumpărat biciclete şi am pornit în lungi preumblări. Mai întîi am început să mergem pe biciclete cu trei roţi, apoi pe cele cu două. În sfîrşit, a patra soră şi-a simţit inima cuprinsă de dragoste pentru un cîntăreţ de operă, şi toţi cei din casă s-au lăsat robiţi de patima cîntului. Mulţi dintre celebrii cîntăreţi ruşi — Sobinov, Sekar-Rojanski [20], Olenin [21] — au ajuns oaspeţi obişnuiţi ai casei şi mai ales ne vizitau la moşie. Se cînta în casă, în pădure ; ziua se cîntau romanţe, iar noaptea serenade. Se cînta în timpul plimbărilor cu barca, se cînta la ştrand. În fiecare zi, la ora cinci, înainte

de masă, toţi cîntăreţii se adunau acolo. Se aşezau la rînd, pe acoperişul cabinelor, şi începeau să cînte un cuartet. Înainte de a ajunge la nota finală, se aruncau în rîu cu capul în jos, se scufundau în apă, înotau spre mal şi-şi terminau cuartetul cu o notă de sus. Cel care apuca să sfîrşească cel dintîi cîntecul era declarat cîştigător.

Şi cine ştie, poate că toate aceste metamorfoze şi transformări ale întregii case, ca şi permanentele travestiri şi transfigurări ale membrilor familiei, au avut asupra mea, ca actor, o anumită înrîurire, obişnuindu-mă cu transformările din rolurile de caracter.

În perioada pe care m-am pornit s-o descriu acum e cuprins tocmai timpul cînd ne îndeletniceam toţi cu reprezentaţiile de amatori. Iată de ce căzuse tocmai la ţanc construcţia noii săli de spectacole. După ce s-a ridicat noul pavilion, am constatat că e un adevărat teatru în miniatură, cu toate accesoriile necesare, cu cabine pentru actori etc.

Nu ne rămînea decît să inaugurăm noua clădire, punînd în scenă un spectacol oarecare.

Dar s-au ivit noi probleme : de unde aveam să luăm actori, regizori şi alţi oameni de care aveam nevoie ? A trebuit să-i recrutăm aproape cu de-a sila dintre membrii familiei, dintre rude şi prieteni, meditatori şi guvernante. Unii dintre ei, deşi aduşi aproape cu sila la spectacolele noastre, s-au molipsit de boala scenei pentru toată viaţa. Astfel, fratele meu V. S. Alexeev [22] şi sora mea Z. S. Alexeeva (Sokolova) [23] şi-au făcut atunci, o dată cu mine, debutul pe scenă, iar acum, în pragul bătrîneţii ne întîlnim din nou tustrei în teatru. Casa noastră, obişnuită să-şi schimbe mereu înfăţişarea, se deprinsese cu noua pasiune pentru teatru. Şi toţi ai casei, chiar şi tata şi mama, au intrat în rîndurile actorilor. Meditatorul nostru [24], un student care se considera într-o oarecare măsură specialist în punerea în scenă a spectacolelor (întrucît făcea parte dintr-un cerc teatral, şi-a asumat sarcina de regizor.

Începu obişnuita frămîntare : trebuia să citim şi să alegem o piesă ; de asemeni trebuia să dăm fiecăruia cîte un rol, după gustul său, un rol care să nu fie mai mic decît al celuilalt, pentru ca să nu aibă nimeni motiv de supărare. Aceasta ne-a silit să înjghebăm o reprezentaţie din cîteva piese într-un act, ca să putem asigura cîte un rol fiecăruia.

În ce mă priveşte, stăteam în cumpănă ce rol să-mi aleg. Care era idealul meu pe vremea aceea, în arta actoricească ?

Fără îndoială, unul cu totul elementar. Năzuiam doar să semăn cu actorul meu preferat, Nikolai Ignatievici Muzil [25], un comic specializat în roluri de prostănaci. Vroiam să am aceeaşi voce ca a lui, să-mi însuşesc aceleaşi gesturi, întrucît pe acestea le preţuiam atunci cel mai mult la regretatul actor. Toată munca mea se reducea la străduinţa de a-mi însuşi felul lui de a se purta şi de a-i imita chiar şi răguşeala vocii. Încercam să ajung o copie cît mai fidelă a idolului meu. De bună seamă că mi-am ales şi o piesă în care jucase el cîndva şi anume „Ceaşca de ceai", vodevil într-un act. În această piesă nu puteam să nu-l imit întocmai. Cunoşteam fiecare amănunt, întreaga punere în scenă, fiecare intonaţie, gest şi mimică a actorului meu preferat... În ce mă priveşte, regizorul nu mai avea nimic de lucru, de vreme ce rolul fusese mai dinainte creat de un altul; în seama mea nu rămînea decît să repet rolul, copiind orbeşte originalul. De aceea mă simţeam pe scenă cît se poate de bine, de liber şi de sigur.

Cu totul altfel stăteau lucrurile cu un alt rol al meu, rolul bătrînului din vodevilul „Bătrînul matematician sau Apariţia cometei într-un oraş, reşedinţă de judeţ" [26]. Acest rol mi s-a părut gol, fără cuprins, pentru că nu mă mai puteam folosi de nici un model. Simţeam nevoia unei imagini scenice făcută de-a gata. M-am văzut prin urmare silit să-mi închipui prin mijloace proprii cum ar fi interpretat acest rol cutare ori cutare actor, căruia, cunoscîndu-i gesturile puteam să i le şi imit.

Uneori dibuiam, şi atunci mă simţeam la largul meu pe scenă; dar alteori nu reuşeam să nimeresc maniera de joc potrivită, şi atunci lucrurile stăteau mai prost. Cîteodată, însă, izbuteam din întîmplare să imit felul de a juca al unui alt actor pe care îl cunoşteam şi iar îmi căpătam pentru o clipă cumpătul. Şi, în sfîrşit, în alt loc al piesei, imitam pe un alt artist cunoscut, şi aşa mai departe. În cursul unui singur rol ajungeam astfel să joc zece chipuri diferite, şi să văd într-un singur personaj zeci de chipuri variate. Fiecare imagine copiată, luată aparte, mergea cum mergea, dar, spre marea mea deznădejde, în ansamblul lui, rolul nu se putea asemui cu nimic altceva decît cu o plapumă cusută din petece multicolore. Cel de al doilea rol nu-mi mai dădea cîtuşi de puţin acelaşi simţămînt de securitate încercat în „Ceaşca de ceai", şi de aceea „Bătrînul matematician" mi-a prilejuit primele chinuri ale creaţiei, a căror pricină n-o puteam încă desluşi. În timp ce repetam în „Ceaşca de ceai" îmi spuneam :

„Doamne ! Cîtă bucurie îţi dă arta şi creaţia !"

Dar în timp ce jucam în „Bătrînul matematician", mi-am mărturisit în sinea mea :

„Doamne ! Mare chin e să fii actor !".

Arta mi se părea cînd uşoară, cînd anevoioasă, cînd fermecătoare, cînd nesuferită, cînd plină de bucurii, cînd dură şi chinuitoare. Şi nu mă înşelam. Nu există bucurie mai mare decît să te simţi pe scenă ca la tine acasă, şi nimic nu poate fi mai cumplit decît să te simţi numai un musafir al ei, după cum nu poate fi nimic asemuit chinului de a da chip şi glas unor lucruri şi simţăminte care-ţi apar străine, nelămurite. Şi acum încă, asemenea contraziceri ba mă fericesc, ba îmi macină rău sufletul.

Spectacolul meu de debut a avut loc de ziua onomastică a mamei, la 5 septembrie 1877. Ceea ce părea îndepărtat şi irealizabil se împlinea, în sfîrşit. După cîteva ore, aveam să fiu în faţa rampei luminate, singur, pe un podium înalt, cu privirile tuturor aţintite asupră-mi. Aveau să vină să mă vadă o mulţime de oameni din Moscova şi din împrejurimi, ba chiar şi mai de departe, iar mie îmi stătea în putinţă să fac ce vream din ei. De mi-ar fi fost voia, aveau să stea liniştiţi, la locurile lor, privindu-mă şi ascultîndu-mă, sau aveau să rîdă cu toţii dacă aşa mi-ar fi fost pe plac. Numai de m-aş vedea mai repede pe scenă, ca să încerc acel simţămînt al „publicităţii" cum îi spuneam eu pe vremea aceea.

Ziua întreagă am fost stăpînit de o stare de încordare necunoscută încă mie pînă atunci, care îmi dădea un tremur nervos. Erau însă şi clipe în care aproape că mă pierdeam cu firea de fericire. Tot ceea ce-mi aducea aminte de spectacol făcea să-mi bată inima şi-mi gîtuia vocea. Într-una din aceste clipe fusesem cît pe ce să cad din trăsură. Aceasta s-a petrecut pe cînd eu şi cu fratele meu ne înapoiam de la liceul din Moscova, venind la moşie anume pentru spectacol. Ţineam pe genunchi o cutie de carton de dimensiuni uriaşe, pe care o îmbrăţişam ca pe o femeie foarte grasă. În cutie se aflau peruci şi alte rechizite necesare machiajului. Izul lor caracteristic răzbătea prin crăpăturile cutiei. Într-atît mă îmbătase acest iz de teatru, de actori, de culise, încît aproape că mă cuprinsese un vîrtej, şi la o hîrtoapă era cît pe ce să cad din trăsură. Cînd am ajuns acasă şi am văzut mesele puse pentru musafiri, cînd am văzut vesela, chelnerii forfotind şi toate celelalte pregătiri, ade-

vărate pregătiri pentru o serată, bătăile de inimă şi starea mea de semileşin m-au silit să mă aşez cît mai repede ca să nu mă prăbuşesc.

După ce ne-am aşezat la o masă oarecare, pe care se aflau multe vase, ni s-a dat să mîncăm ceva în grabă. Cît de mult îmi plăceau aceste prînzuri, în mijlocul forfotei din preajma sărbătorilor ! În astfel de clipe simţi într-adevăr că se apropie un eveniment important, măreţ şi vesel.

În pavilionul în care se afla teatrul, forfota era şi mai mare ; prin cabine, surorile mele, ajutate de prietenele şi prietenii lor, rînduiau costumele, grimeurii pregăteau bărbile, fardurile, perucile pe care le pieptănau şi le ondulau, iar ucenicul lor, Iaşa, alerga de la o uşă la alta. Atunci ne-am întîlnit, eu şi cu Iaşa, pentru a nu ne mai despărţi niciodată. Iakov Ivanovici Gremislavski [27] a fost sortit să joace un rol însemnat în teatru, ridicînd arta lui la o înălţime atît de mare încît întreaga Europă şi Americă s-au minunat de ea.

În faţa oglinzii, în dreptul căreia lucra Iaşa, luau loc pe rînd personajele din piesă : tata, fraţii, meditatorul şi alţii. Cînd se ridicau din faţa oglinzii nu mai erau aceiaşi. Unii îmbătrîniseră, alţii întineriseră şi erau mai chipeşi, în timp ce alţii cheliseră, iar pe unii nu-i mai puteai recunoaşte de fel.

— Dumneata să fii, în carne şi oase ? ! Ha-ha-ha... Uimitor ! Imposibil de recunoscut. Ia uitaţi-vă, ia uitaţi-vă la el ! De necrezut ! Bravo !

Asemenea exclamaţii de mirare şi încîntare, atît de obişnuite în teatrul de amatori, se auzeau din toate colţurile cabinei înţesate de oameni care-şi căutau ba o cravată pierdută, ba butonul de la guler, ba o vestă. Printre noi se vîrîseră din curiozitate şi oameni care nu-şi aveau rostul, îi incomodau pe ceilalţi, îmbîcseau camera cu fumul ţigărilor, făceau gălăgie, şi n-aveai ce măsură să iei ca să-i scoţi din cabina neîncăpătoare.

Dar iată că muzica a început să cînte un marş militar. Pe potecile grădinii oaspeţii începură să se îndrepte în spre sala de spectacol, luminîndu-şi drumul cu felinarele. Sunetele muzicii se auzeau din ce în ce mai aproape şi, în sfîrşit, acoperiră cu totul vocile noastre. Nu se mai putea vorbi. După puţin timp, sunetele marşului au început să se piardă încetul cu încetul în depărtare. În locul lor nu se mai auzea decît larma publicului, tropăiturile şi scaunele trîntite. Actorii în culise şi oamenii în cabine vorbeau

mai încet. Pe chipurile lor înflori un zîmbet cam stingherit şi sfios. În mine parcă toate fibrele trupului se bucurau şi clocoteau. Nu puteam nici să stau jos, nici locul nu mi-l găseam, ci umblam de colo-colo, tulburînd toată lumea de la rosturile ei. Inima-mi bătea cu putere şi uneori parcă stătea în loc. Dar între timp cortina s-a ridicat şi spectacolul a început.

În sfîrşit mi-a venit şi mie rîndul să intru în scenă. Mă simţeam cît se poate de bine. Ceva lăuntric mă îndemna, mă înfierbînta, mă inspira şi parcă zburam, înaintînd de-a lungul piesei, muşcîndu-mi zăbala. În clipele acelea nu cream un rol, nu cream o piesă — mai merită oare să vorbim despre acest vodevil nerod ? — ci însăşi arta mea, stilul meu actoricesc. Dăruiam geniul meu spectatorilor şi mă simţeam un mare artist care sta în faţa unei mulţimi, gata s-o încînte, mă tulbura nebunia ritmului meu lăuntric, din pricina căruia mi se tăia răsuflarea. Cuvintele şi gesturile se succedau cu o iuţeală neînchipuită. Mă înăbuşa tumultul acesta, gîfîiala mă împiedica să rostesc cuvintele şi această stare de nestăpînită nervozitate o luam drept cea mai curată inspiraţie. În timp ce jucam, eram încredinţat că am spectatorii în mînă.

Piesa se terminase şi eu aşteptam laudele, entuziasmul. Dar toată lumea tăcea, ocolindu-mă. Am fost nevoit să mă apropii de regizor şi să mă umilesc, cerşind complimente.

— Mergea, a fost destul de drăguţ... Totuşi... îmi spuse el.

Ce înseamnă „totuşi" ? !...

Din clipa aceea am început să înţeleg ce sînt îndoielile în artă.

După cea de a doua piesă, „Bătrînul matematician", în care nu prea mă simţeam la largul meu, regizorul mi-a spus încîntat, cu sincera dorinţă de a-mi da curaj :

— Uite, de data asta ai fost mult mai bine !

Cum adică ? Cînd eşti dezgheţat pe scenă nu te laudă nimeni, iar cînd te simţi stingherit, eşti lăudat ! Ce-o mai fi şi asta ? Ce înseamnă nepotrivirea asta dintre propriul tău simţămînt pe scenă şi impresia spectatorilor din sală ? !

În aceeaşi seară am mai aflat ceva : anume că nu-i prea uşor să-ţi dai seama de propriile tale greşeli. Aşa am ajuns la concluzia că a înţelege pe scenă ce se alege din tot jocul tău dincolo de rampă e o întreagă artă. De cîte ori am fost nevoit să întreb, să mă linguşesc, să-i păcălesc pe ceilalţi pentru ca să mi se explice faptul că în primul rînd, cu toată „inspiraţia" mea, am vorbit pur şi simplu foarte încet, atît de încet, încît toţi spectatorii ar fi vrut să-mi

strige : „Mai tare !" ; în al doilea rînd, că rosteam atît de repede cuvintele, încît toată lumea ar fi vrut să-mi spună : „Mai rar !". Pe lîngă toate acestea, am mai aflat că mîinile mele se zbăteau cu atîta iuţeală prin văzduh, iar picioarele mă purtau cu atîta repeziciune dintr-un colţ în celălalt al scenei, încît nimeni din sală n-a putut înţelege ceea ce se petrece dincolo de rampă. În aceeaşi seară am mai aflat ce înseamnă înţepăturile meschinului orgoliu actoricesc din pricina căruia se nasc ura, bîrfelile şi invidia.

În loc de bucurie, debutul mi-a adus o nedumerire pe care căutam s-o risipesc prin orice mijloace. Astfel, cu cel dintîi prilej, la unul din spectacolele de amatori în care am avut un rol, mi-am pus în gînd să vorbesc tare şi să-mi ţin mîinile acasă.

Şi care a fost rezultatul ? Mi s-a reproşat că urlu şi că în loc de mimică mă strîmb, că exagerez şi că n-am *simţul măsurii*. Se vede că nervozitatea din mîini a trecut pe mutră, de aci scălîmbăielile astea exagerate. Dar *simţul măsurii ?* În teorie înţelegeam, firește, ce vrea să zică, dar în practică...

Spectacolele se dădeau rar, iar în pauzele dintre ele, ne plictiseam din lipsă de activitate artistică. Pe de o parte pentru a ne satisface setea de artă, iar pe de alta, pentru a da frîu liber poznei şi glumei de care eram molipsiţi încă din tinereţe, am născocit următoarele : odată, pe-nserat, eu şi cu prietenul meu ne-am grimat şi ne-am travestit în cerşetori beţivi şi ne-am dus la gară. Acolo ne ţineam de străini şi de cunoscuţi. Ni se întindea cîte o copeică, se dădeau cîinii la noi, iar paznicii ne goneau de pe peronul gării. Şi cu cît se purtau mai rău cu noi, cu atît era mai satisfăcut simţămîntul nostru de mimi. În viaţă mi s-a întîmplat să joc cu mai multă veridicitate decît pe scenă, unde totul este admis. Altfel am fi provocat scandal. Dar din moment ce-am fost goniţi, însemna că jucasem bine. Iată cum am preţuit în practică „simţul măsurii".

Un succes şi mai mare am avut în roluri de ţigani. Tocmai îşi aşezaseră nişte ţigani şatra în apropierea casei noastre şi vedeai umblînd de colo-colo pe la toate vilele, ţigănci cu ghiocul de ghicit şi cu ţigănuşi după ele. În seara aceea o aşteptam pe verişoara mea, care trebuia să vină cu trenul. Ea era îndrăgostită de vecinul nostru şi cum se ivea prilejul, punea să i se ghicească, pentru ca să-şi afle norocul. De aceea ne-am şi hotărît să-i jucăm o festă. Eu, împreună cu noua guvernantă a surorilor mele, care ştia să

ghicească excelent, şi cu băieţaşul servitoarei, ne-am grimat, ne-am travestit în ţigani şi am pornit în direcţia gării la ora sosirii trenului. Pe drum i-am spus guvernantei tot ce trebuia să-i dea în ghioc verişoarei mele. Întîlnind trăsura cu care ea venea, am început s-o urmărim în goană, strigînd ceva, chipurile pe ţigăneşte. Tînăra fată s-a speriat, a poruncit vizitiului să dea bici cailor şi să gonească cît mai repede. După cum ne înţeleseserăm cu fratele meu, noi trebuia să aşteptăm la poartă. Nici n-a venit bine, că verişoara mea, însoţită de toţi ai casei, s-a şi apropiat tulburată de zaplazul grădinii, şi acolo, guvernanta, travestită în ţigancă, a început să-i ghicească. Efectul a fost mai puternic decît aşteptările. Şi iarăşi, am fost mîndru că n-am întrecut simţul măsurii.

Pentru ilustrarea acelei curbe care indică mersul activităţii unui amator, fără indicaţiile specialistului, voi descrie cîteva spectacole care au fost cele mai caracteristice pentru activitatea mea de mai tîrziu. Nu voi respecta ordinea lor cronologică, deoarece nu aceasta mă interesează. Importante sînt doar etapele şi treptele pe care le urcă un actor în timpul ascensiunii sale creatoare, importantă e doar „curba" acestei ascensiuni, devierea de la această curbă şi întoarcerea la ea.

ACTORUL IN VIAŢĂ

Încă nu ajunsesem să prezentăm un spectacol de sine stătător, pentru că nu izbutisem să ne alcătuim o trupă. Aşa stînd lucrurile, noi, adică două surori de ale mele împreună cu mine şi cu un prieten, am decis să repetăm cîte ceva, între timp, aşa, numai ca un exerciţiu pentru noi. Ne-am ales două vodeviluri franţuzeşti „Coarda sensibilă" şi „Taina femeii" [28].

Datorită învăţămintelor trase dintr-o seamă de spectacole, în care jucaseră celebrităţi europene, ne subţiasem gustul, ajungînd să fim mai pretenţioşi faţă de fiecare dintre străduinţele noastre artistice. Planurile regizorale şi actoriceşti pe care ni le făcusem erau mai mari decît posibilităţile şi mijloacele de care dispuneam. Şi într-adevăr, ce puteam înfăptui fără o tehnică actoricească autentică, fără cunoştinţe adevărate şi chiar fără materialele necesare pentru decoruri şi costume? În afara îmbrăcămintii vechi a părinţilor, surorilor şi prietenilor, în afara acelor obiecte decorative care

nu le mai trebuiau şi pe care le cerşisem noi, ca panglici, funde, nasturi şi altele de acest soi, nu aveam nimic. Aşa încît, vrînd-nevrînd, trebuia să înlocuim luxul costumelor şi decorurilor, prin inventivitatea şi prin originalitatea punerilor în scenă. Aveam nevoie de un regizor pe care încă nu-l descoperisem şi cum fiecare era ferm hotărît să joace, am fost nevoit să-mi asum şi această răspundere. Însăşi viaţa ne silea să învăţăm mereu şi ne rînduia de la sine o adevărată şcoală practică.

Iată, spre exemplu, chiar în cazul de faţă : cum să faci dintr-un simplu vodevil, un spectacol atrăgător, aparte şi în spirit francez ?

Acţiunea vodevilului era simplă : doi studenţi îndrăgostiţi de două midinete caută să le descopere slăbiciunile pentru ca astfel să le cîştige dragostea. Dar care sînt slăbiciunile unei femei ? Iată, bunăoară, o cănăriţă bate pe o altă cănăriţă ; totuşi cea bătută se duce şi se giugiuleşte cu cea care a bătut-o. Oare asta să fie partea slabă a unei femei ? Femeile să trebuiască oare bătute ? Studenţii îşi încearcă în felul ăsta norocul şi ies amîndoi pălmuiţi. Dar în cele din urmă fetele se îndrăgostesc de ei şi se căsătoresc. Nu-i aşa că-i simplu, limpede şi naiv ?

Iată şi alt vodevil, al cărui subiect e tot atît de simplu. Un pictor şi un student, pe numele lui Megriot (rol jucat de mine), îi fac curte unei midinete. Pictorul vrea s-o ia în căsătorie, iar studentul îl ajută să-şi ducă la îndeplinire dorinţa. Iată însă că amîndoi află o taină înspăimîntătoare : logodnica are patima beţiei ! Întîmplător, i se descoperise în cameră nişte rom. Dezamăgire şi mîhnire ! Pînă la urmă se lămureşte că midineta foloseşte romul la spălatul pe cap. Studentul şi un portar beţiv se vor alege cu romul, iar pictorul cu midineta. În final, cei doi îndrăgostiţi se sărută, în timp ce studentul şi portarul cad sub masă şi cîntă un cuplet foarte hazliu despre păţaniile a doi beţivi.

Pictorul, midineta, mansarda, studentul, Montmartre, în asta constă gingăşia, stilul şi chiar romantismul.

Ne aflam în toiul verii. Noi, actorii, locuiam cu toţii la Liubimovka, unde puteam repeta nestingheriţi şi cît aveam poftă, jucînd ori de cîte ori ni se oferea vreun prilej, pe care-l foloseam din plin. Uneori se întîmpla să ne sculăm de dimineaţă, să facem o baie şi apoi să jucăm un vodevil. Apoi luam masa şi mai jucam unul. După asta, ne mai plimbam puţin şi din nou repetam primul vodevil. Iar seara, de se întîmpla să vină cineva în vizită ne repezeam la el :

— N-aţi vrea să vă prezentăm un spectacol ?

— Ba da ! răspundea noul sosit.

Aprindeam lămpile de gaz, lăsam cortina şi, cum nu scoteam niciodată decorurile, era destul să punem pe noi care o bluză, care un şorţ, o şapcă sau o scufie, şi spectacolul începea pentru un singur spectator. Pentru noi, toate acestea erau repetiţii, în cursul cărora ne puneam mereu noi şi noi probleme ce ne înlesneau autoperfecţionarea. Şi iată că, în timpul acesta, cuvintele care-mi fuseseră cîndva aruncate despre „simţul măsurii", începură să fie studiate din toate punctele de vedere. Reuşisem, în sfîrşit, să-i aduc pe toţi actorii la un asemenea simţ al măsurii, încît aproape că nu se mai putea răsufla pe scenă, iar spectatorul adormea de plictiseală.

— Ei bine, dar... prea vorbiţi încet ! spunea spectatorul nostru, intimidat.

Va să zică trebuie să vorbim mai tare, hotăram noi. Şi acest lucru aducea noi probleme, noi repetiţii. Apoi venea alt spectator şi găsea că vorbim prea tare. Cu alte cuvinte, ne lipseşte simţul măsurii şi, prin urmare, trebuie să vorbim mai încet. Şi nu puteam rezolva de fel această problemă, atît de uşoară la prima vedere. Cel mai greu lucru pe scenă e să nu vorbeşti mai tare sau mai încet decît trebuie şi să fii totodată simplu şi natural.

— Vodevilul trebuie jucat într-un tempo vioi, cu un ton plin, opina un altul.

— Într-un tempo vioi ? Foarte bine ! Acum actul ţine patruzeci de minute. Cînd va dura numai treizeci de minute, va însemna că-l interpretăm „în tempo vioi". După îndelungate repetiţii, izbuteam să jucăm actul în treizeci de minute.

— Cînd vom ajunge la un timp record de douăzeci de minute, apreciam eu, abia atunci totul va fi desăvîrşit.

Se născuse un fel de întrecere sportivă, o competiţie de viteză, ajungînd în cele din urmă să jucăm vodevilul numai în douăzeci de minute. Ni se părea acum că spectacolul merge strună, că nu se vorbeşte nici prea tare nici prea încet, că avem tempo vioi, cu tonul plin şi fără a ne abate de la simţul măsurii, al realităţii. Dar atunci cînd criticul nostru sosea din nou, ne reproşa :

— Nu pot pricepe nimic din bolboroseala voastră şi nici nu-mi pot da seama ce faceţi pe scenă. Văd numai că alergaţi de colo pînă colo cu toţii ca nebunii.

Totuşi noi nu ne descurajam :

— Aţi spus *alergaţi*. Asta înseamnă că ar trebui să facem aceleaşi lucruri în aşa fel însă, încît să se înţeleagă totul din dicţiune şi gesturi, hotărîrăm noi.

Dacă am fi reuşit să rezolvăm pînă la capăt această problemă complicată, poate că am fi ajuns nişte artişti desăvîrşiţi. Dar noi n-am izbutit s-o facem. Totuşi, de realizat am reuşit să realizăm cîte ceva şi fără nici o îndoială că munca aceasta ne-a adus un oarecare folos în ceea ce priveşte ţinuta noastră exterioară. Am început să vorbim mai desluşit şi să ne mişcăm cu mai multă preciziune. Şi asta era ceva. Totuşi, pînă una-alta, ne dădeam silinţa să vorbim mai desluşit doar de dragul limpezimii, şi să ne mişcăm mai precis doar de dragul preciziunii. Or, în aceste condiţii simţul realităţii nu mai putea fi trezit.

Şi, ca un rezultat al întregii noastre strădanii, se ivi o nouă nedumerire, cu atît mai mult cu cît nu eram conştienţi nici de acel infim folos pe care experienţa făcută îl adusese ţinutei noastre exterioare.

Într-alt rînd, cînd am vrut să punem în scenă un spectacol numai cu acei actori care locuiau vara împreună, după o serie de căutări zadarnice ale unei piese potrivite, am hotărît să prezentăm un spectacol cu o operetă scrisă de noi înşine. Bazîndu-ne pe munca noastră, am ajuns la următorul principiu : fiecare dintre interpreţi trebuie să-şi creeze rolul după gustul său şi apoi să ne împărtăşească felul cum îl vede. Adunînd acest material atît de diferit, născoceam o noţiune care s-ar fi putut înjgheba din rolurile alese şi scriam textul. Muzica o compunea unul dintre prieteni [29]. De data aceasta, noi, după ce ajunseserăm peste noapte scriitori şi compozitori, am cunoscut din proprie experienţă toate chinurile muncii de creaţie. Am înţeles ce înseamnă să creezi o operă dramatică muzicală şi în ce constă greutatea acestui lucru. Fără îndoială că unele scene luate separat ne-au izbutit : se puteau uşor pune în scenă, erau vesele, oferind un bogat material atît regizorului cît şi actorului. Cînd am căutat însă să legăm părţile răzleţe într-o unitate, înşirîndu-le de-a lungul unui fir conducător unic, al întregii operete, am constatat că nu toate mărgelele se vor putea înşira pe acelaşi fir. Întreaga piesă nu avea la bază acea unitate de concepţie care ar fi putut să-l îndrume pe autor spre o ţintă precisă. Ba, dimpotrivă, existau diferite şi multiple tendinţe la fiecare dintre cei ce-şi scriseseră singuri rolurile, şi tendinţele acestea atît de variate trăgeau de piesă în toate direcţiile. Luate în parte se prezen-

tau bine, dar piesa privită ca un întreg nu se închega. Pe vremea aceea n-am fost în stare să înţelegem cauzele eşecului nostru literar, dar faptul că am depus atîta sîrguinţă şi eforturi în domeniul literaturii şi al muzicii avea să ne fie de mare folos mai tîrziu.

M-am gîndit şi eu la un rol pentru mine. „Pe cine aş vrea eu să joc?" mă întrebam. Firește, întîi şi întîi un personaj frumos, ca să cînt arii sentimentale, să am succes la femei şi să semăn cu unul dintre cîntăreţii mei preferaţi, căruia i-aş fi putut imita şi vocea şi ţinuta pe scenă [30]. Pe vremea aceea nici nu mă gîndeam că mi-aş putea crea un gen personal. Toată lumea cunoaşte dorinţele noastre, ale actorilor: cel urît vrea să fie frumos, cel scund să fie înalt, iar cel stîngaci, îndemînatic. Cel cu totul lipsit de posibilităţi tragice ori lirice visează să-l joace pe Hamlet, ori pe vreun prim-amorez, cel sărac cu duhul ţine morţiş să-l înfăţişeze pe Don Juan, iar actorul comic pe regele Lear. Întrebaţi-l pe diletant ce rol anume ar vrea să joace: va stîrni mirare cu alegerea făcută. Oamenii rîvnesc întotdeauna la ceea ce nu au, iar actorii vor să găsească pe scenă ceea ce le lipseşte în viaţă. Dar aceasta e o cale primejdioasă de la care te poţi abate. Cea mai serioasă stavilă în evoluţia de mai tîrziu a actorului porneşte din neînţelegerea faptului că există un gen personal şi din nedibuirea propriei chemări în teatru. Iată din ce pricină el se rătăceşte adesea zeci de ani într-un labirint a cărui ieşire n-o află decît atunci cînd îşi dă seama de greşelile săvîrşite. De altfel spectacolul descris a adus din întîmplare un real folos cauzei noastre.

Iată ce s-a întîmplat: îmbolnăvindu-se una dintre actriţe, ea s-a văzut silită să ne părăsească. Împotriva dorinţei noastre, am fost nevoiţi s-o înlocuim cu una dintre surorile mele, Z. S. Alexeeva (Sokolova) care era ca o Cenuşăreasă a teatrului nostru, deoarece i se încredinţau doar îndeletniciri secundare, adică ea pregătea costumele, decorurile şi anunţa actorii cînd le venea rîndul să iasă în scenă. Ca artistă n-o foloseam decît în cazuri extreme, dar şi atunci în roluri nu prea mari. Şi deodată, s-a pomenit interpreta rolului principal. Fiind convins că n-are să fie în stare să se achite onorabil de o asemenea misiune, am repetat cu ea numai din obligaţie, şi adeseori nu-mi puteam ascunde pornirile răutăcioase, cu toate că biata de ea nu avea nici o vină şi nici nu merita să fie astfel tratată. O chinuiam îngrozitor, şi la una din repetiţii am dus-o pînă la marginile răbdării. Însă, din deznădejde, ea a jucat în scena cea mare a piesei în aşa fel încît am rămas cu toţii în-

mărmuriţi. Părea că-şi smulsese toate cătuşele sufletului. Timiditatea ce o stăpînise înainte vreme se risipise în răbufnirea deznădejdii, şi temperamentul ei năvalnic a irupt clocotitor, asemenea apelor unui rîu care năvălesc prin spărtura stăvilarului. Apăruse o nouă artistă!

Opereta n-a avut succes. Dar în aceeaşi seară a fost pusă în scenă o dramă, aleasă anume pentru artista abia descoperită. Jucam piesa lui Diacenko „Un domn practic" [31]. Pentru această lucrare, am stabilit un principiu nou, şi anume: pentru o mai bună adaptare la rol şi pentru a intra mai bine în pielea personajului, după cum obişnuiam să spunem, se cerea deprindere şi exerciţii neîntrerupte. Şi iată în ce constau acestea. Într-o zi anume, trebuia să trăim adaptîndu-ne viaţa la cea a personajului, şi în condiţiile piesei. Orice s-ar fi întîmplat în viaţa reală din jur, fie că am fi ieşit la plimbare sau la cules ciuperci, sau la plimbare cu barca, trebuia să ne lăsăm călăuziţi de împrejurările arătate în piesă şi să ţinem seamă de caracterul fiecărui personaj. Eram nevoiţi să transpunem viaţa reală, adaptînd-o la rol. În piesă, bunăoară, părinţii viitoarei mele logodnice îmi interziceau cu strictete să mă plimb şi să întreţin relaţii cu fiica lor, pentru că eu eram un student sărac şi urît, iar ea o domnişoară bogată şi frumoasă. Mă vedeam silit să mă întîlnesc cu ea recurgînd la fel de fel de vicleşuguri, ca să nu afle aceia care aveau de jucat rolul părinţilor. Aşa, bunăoară, dacă se îndrepta spre noi prietenul care juca rolul tatălui, trebuia să ne despărţim, eu şi soră-mea, interpreta logodnicei, şi s-o apucăm pe furiş în direcţii opuse sau să născocim ceva ca să justifice întîlnirea oprită. La rîndul lui, prietenul era nevoit să uite cum s-ar fi purtat el în asemenea prilejuri şi să adopte atitudinea pe care ar fi luat-o „domnul practic", în rolul căruia era distribuit.

Greutatea acestei experienţe nu consta numai în faptul că trebuia să fim actori, ci şi autorii unor situaţii veşnic noi. Deseori ne lipseau cuvinte şi subiecte pentru discuţii, şi atunci făceam o scurtă pauză, pentru a ne consfătui. Hotărînd ce trebuie să li se întîmple personajelor în împrejurările date, care trebuiau să fie gîndurile, cuvintele, acţiunile şi faptele ce li se impuneau logic, ne întorceam din nou la roluri şi ne continuam experienţele. La început a fost foarte greu, dar mai tîrziu ne-am obişnuit.

Şi de data asta, după obiceiul meu de atunci, am început prin a imita pe cunoscutul artist al teatrelor imperiale, M. P. Sadovski, în rolul studentului Meluzov din piesa lui Ostrovski „Talente şi

admiratori". Am reuşit să-mi fac un mers stupid ca al lui, cu vîrfurile picioarelor întoarse înăuntru ; cu o înfăţişare de miop, la fel ca a lui ; aceleaşi mîini noduroase ; acelaşi obicei de a răvăşi firicele de păr din barba ce începea abia să mijească sau de a-mi îndrepta mereu ochelarii şi părul lung şi cîrlionţat. Fără să-mi dau seama, gesturile pe care le imitam mi-au intrat cu vremea în obicei, şi mai apoi au devenit un lucru sincer, trăit, care-mi aparţinea. Pe scenă, printre accesoriile teatrale şi oamenii grimaţi poţi fi convenţional, dar în viaţa reală, de toate zilele, nu poţi juca în văzul tuturor, nu te poţi rupe de realitatea înconjurătoare. Iată cu ce prilej am priceput iarăşi ce va să zică *simţul măsurii*. Lucrul făcut de noi pe atunci n-a dat roadele aşteptate ; totuşi nu mă îndoiesc că ne-a sădit în suflet sămînţa pentru viitor. Acesta a fost primul meu rol pentru care am primit laude de la cunoscători. Însă domnişoarele îmi spuneau : „Ce păcat că sînteţi atît de urît !" Mie-mi făcea mai multă plăcere să le cred pe domnişoare decît pe cunoscători, aşa că am început să visez din nou la roluri de june-prim.

Abia ieşit din impas pe drumul adevărat, m-am împotmolit iarăşi şi am continuat să încerc tot felul de roluri, numai pe cele potrivite firii mele, nu. Vai de actorii care nu pot vedea genul care li se potriveşte ! Cît de important e să-ţi cunoşti la timp chemarea !

MUZICA

Aveam vreo douăzeci de ani şi ceva cînd un om de afaceri respectabil mi-a spus : „Ca să-ţi creezi o situaţie, trebuie să te ocupi de o instituţie socială oarecare : să patronezi vreo şcoală, vreun azil de bătrîni, ori să ajungi membru al Dumei". De atunci a început tot zbuciumul meu. Mă duceam la tot felul de şedinţe, chinuindu-mă să par cît mai impunător şi mai grav. Mă prefăceam că mă interesa în mod deosebit ce anume scurteici şi scufiţe s-au cusut pentru pensionarele bătrîne, sau născoceam unele măsuri în scopul de a îmbunătăţi educaţia copilului în Rusia, deşi nu pricepeam nimic din rosturile unei îndeletniciri atît de însemnate şi atît de speciale. Cu o artă desăvîrşită, ca un artist, am învăţat să tac cu înţeles atunci cînd nu pricepeam nimic, şi să rostesc extrem de expresiv tainica exclamaţie „Da ! Hm !... Am să mă mai gîndesc". Am în-

văţat să prind din zbor părerile altora, însuşindu-mi-le ca şi cum ar fi fost ale mele. Se vede că jucam foarte bine rolul omului iniţiat în probleme pe care nu le înţelegeam de fel, căci am început să fiu ales în tot felul de comitete ale instituţiilor şcolare, de binefacere şi altele. Mă frămîntam, nu-mi mai ajungea timpul, oboseam, sufletul mi-era îngheţat şi acrit de sentimentul că săvîrşesc o faptă rea ; munceam într-o direcţie care nu mă putea mulţumi, mă zbăteam pentru o carieră de care nu aveam nevoie. Cu toate acestea, activitatea cea nouă mă robea tot mai mult şi nu întrevedeam nici o posibilitate de a mă descotorosi de îndatoririle luate. Din fericire, într-un sfîrşit, am găsit o portiţă de salvare. Vărul meu, om foarte activ, unul dintre directorii Societăţii Muzicale Ruse şi ai Conservatorului a trebuit să-şi părăsească postul primind un alt serviciu de mai mare importanţă. Mi s-a oferit mie postul rămas liber, iar eu m-am grăbit să-l accept, pentru a avea astfel posibilitatea ca, sub motivul lipsei de timp, să demisionez din celelalte funcţii. [32] Mai bine să mă aflu în lumea artelor, printre oameni talentaţi, decît să mă văd vîrît în nişte societăţi de binefacere de care eram cu totul străin.

Pe vremea aceea, la Conservator erau oameni cu adevărat interesanţi. Ar fi de ajuns să amintesc că la directorat îi aveam colegi pe compozitorul Piotr Ilici Ceaikovski şi pe pianistul şi compozitorul Serghei Ivanovici Taneev, iar mai tîrziu pe întemeietorul Galeriei Tretiakov — Serghei Mihailovici Tretiakov. Aş putea pomeni de asemeni întreg corpul profesoral, în rîndurile căruia se afla şi Vasili Ilici Safonov [33]. Situaţia mea de director al Societăţii Muzicale Ruse îmi oferea permanent posibilitatea de a cunoaşte şi de a mă apropia şi de alţi oameni de seamă şi de mare talent, ca A. G. Rubinştein sau Erdmannsdoerfer [34], precum şi de alţii care mi-au făcut o impresie deosebită şi au avut o însemnată înrîurire asupra viitorului meu artistic. [35]

Chiar numai întîlnirile fugare cu marile personalităţi, apropierea de ele, schimburile imperceptibile de fluid spiritual, comportarea lor spontană în faţa cutărui sau cutărui fapt, exclamaţiile sau cuvintele aruncate din cînd în cînd, tăcerile elocvente, toate acestea lasă urme neşterse în inimile noastre. Adesea, mai tîrziu, cînd artistul se întîlneşte în viaţă cu fapte asemănătoare, îşi aminteşte de o privire, de un cuvînt, de o exclamaţie sau de o tăcere a unuia dintre oamenii de seamă, le vede în adîncime şi le înţelege adevăratul lor sens. Nu o dată mi s-a întîmplat ca, după cele două sau

trei întîlniri pe care soarta mi le-a hărăzit să le am cu A. G. Rubinştein, să-mi amintesc de privirea lui, de exclamaţiile sau de tăcerea atît de grăitoare a acestui mare om.

În timp ce se aştepta vizita lui A. G. Rubinştein care urma să dirijeze un concert simfonic la Moscova, datorită unor împrejurări neprevăzute, a căzut asupră-mi întreaga răspundere administrativă, deoarece toţi conducătorii Societăţii Muzicale fuseseră nevoiţi să plece din oraş pentru afaceri importante. Mă simţeam adînc emoţionat, deoarece ştiam că Rubinştein este foarte sever, intransigent în materie de artă, şi nu admite nici un fel de indulgenţă sau compromis. M-am dus, firește, la gară să-l întîmpin. Compozitorul sosise însă pe neaşteptate mai devreme, cu un alt tren, aşa că abia cînd m-am întors la hotel am avut prilejul să-l cunosc şi să mă prezint. Întrevederea a fost scurtă şi oficială. L-am întrebat dacă nu are cumva vreo dorinţă în legătură cu concertul, ori vreun ordin de dat.

— Ce ordin ? Totul este aranjat dinainte, mi-a răspuns el cu o voce subţire, cu intonaţii leneşe, sfredelindu-mă cu privirea lui iscoditoare. Nu se sfia, ca noi, ceilalţi muritori de rînd, să-i cerceteze pe oameni îndelung cu privirea, ca pe nişte lucruri. De altminteri, aceeaşi trăsătură am remarcat-o şi la alţi oameni de seamă pe care i-am întîlnit mai tîrziu.

M-am simţit tulburat şi de răspunsul şi de privirea lui Rubinştein, căci în ele mi s-a părut că deslușesc mirare şi dezamăgire :

— Iată unde am ajuns ! Ăştia ne sînt astăzi directori ! Nişte băieţandri ! Ce-ar putea ăsta pricepe ? Ba ţi se mai vîră încă şi în suflet cu serviabilitatea lui inutilă !

Liniştea lui leonină, părul, aerul cu desăvîrşire degajat, mişcările domoale, leneşe, aidoma celor ale unui rege al fiarelor ce-şi cunoaşte puterea, mă apăsau. În timp ce stăteam lîngă el, în cămăruţa de hotel, simţeam şi mai limpede nimicnicia mea şi măreţia lui. Ştiam cum acest titan potolit ia foc în faţa pianului sau în faţa pupitrului de dirijor şi cum în acele clipe părul i se zburleşte şi îi acoperă jumătate din faţă, asemenea unei coame de leu. Mi-am adus aminte de văpăile din priviri, de mîinile, de capul, de întregul lui trup ce se năpustea cu porniri de fiară, cînd într-o parte, cînd în alta, asupra orchestrei dezlănţuite. Imaginea unui leu şi chipul vestitului Anton Rubinştein se suprapuneau în închipuirea mea şi de aceea mi se părea că sînt oaspele regelui animalelor, în cuprinsul unei cuşti înguste.

Ne-am întîlnit iar, după un ceas, la repetiția orchestrei. Rubinștein se străduia să domine cu glasul lui subțire tumultul de sunete. Deodată glasul lui căpătă o stridență deosebită și, adresîndu-se tromboanelor, le strigă ceva cu asprime. Pesemne că simțurile lui învolburate nu erau mulțumite de intensitatea sunetelor: cerea ca tromboanele să-și ridice cît mai sus pîlniile, astfel încît mugetul lor să se slobozească spre public, fără a întîmpina nici o stavilă. Repetiția se sfîrși. Asemeni unui leu după o luptă crîncenă, Rubinștein, obosit, cu năduşeala curgîndu-i şiroaie, se culcă cu mlădieri de pisică. Stăteam cu inima strînsă la uşa cabinei sale, pentru a-l păzi şi pentru a-l admira prin crăpătura uşii. Muzicanții erau şi ei foarte impresionați, şi cînd Anton Rubinștein după ce s-a odihnit, a pornit spre mica lui cuşcă de la hotel, l-au condus cu toții, respectuoşi, pînă la ieşire.

Dar uimirea mea n-a cunoscut margini cînd cîțiva muzicieni s-au apropiat de mine enervați şi m-au vestit pe un ton provocator că seara nu aveau să vină la concert dacă Rubinștein nu le va cere scuze.

— De ce ? îi întrebai mirat, amintindu-mi de minunăția ce mi-a fost dat să văd şi să aud cu puțin înainte. Pînă la urmă, tot n-am putut afla de ce erau supărați.

Li s-o fi năzărit pesemne muzicienilor că a rostit vreun cuvînt deplasat sau poate că nu s-au împăcat cu tonul şi accentele luate de furtunosul geniu în toiul creației vijelioase. M-am străduit cît am putut să-i liniştesc, dar n-am reuşit decît să-i conving să vină seara la concert. Dacă Rubinștein avea să le făgăduiască că-şi va cere scuze după concert, atunci ei îşi vor lua locurile, de nu, vor face după cum îi va tăia capul.

M-am dus de îndată la Rubinștein, m-am scuzat, i-am povestit bîlbîindu-mă fără nici o noimă, penibila întîmplare, după care l-am întrebat ce-mi rămîne de făcut. El stătea liniştit, întins în aceeaşi poziție ca şi în clipa cînd am făcut cunoştință cu el, în vreme ce vorbele mele, din pricina enervării, a fricii de scandalul care mocnea, a faptului că în situația mea, plină de răspundere, mă simțeam atît de neputincios încît mă treceau toate sudorile, păreau a nu avea asupra lui nici o înrîurire.

— Bine-e-e ! Am să le spu-u-u-un ! rosti încet cu glasu-i subțire Anton Grigorievici.

Dacă aş încerca să redau această frază cu intonația cu care a fost rostită, adevăratul ei înțeles ar fi :

„Bine, am să le arăt eu să mai facă scandal altă dată ! Am să le arăt eu !"

— În cazul acesta, pot să le spun că ați făgăduit să le cereți scuze ? încercai eu să pun punctul pe „i".

— Da, da !... Să le-o spui !... Dar mai întîi să-i văd așezați la pupitru ! Strecurase vorbele acestea cu un calm și mai desăvîrșit, întinzîndu-se alene să ia scrisoarea pe care începuse s-o deschidă.

Ar fi trebuit, fără îndoială, să pretind un răspuns mai pozitiv și mai clar, dar n-am mai îndrăznit să-l reținu, nici să insist asupra cererii mele, așa că am plecat nemulțumit, neliniștit și plin de nesiguranță în ceea ce privește concertul.

Înainte de începerea concertului, le-am vorbit muzicienilor, spunîndu-le că-l văzusem pe Rubinștein și că, după ce i-am explicat incidentul, dirijorul mi-a făgăduit : „Da, da, am să le spun !" Bine înțeles că adevărata intonație cu care fuseseră rostite aceste cuvinte, și care ascundea adevăratul lor înțeles, am trecut-o sub tăcere. Muzicienii s-au arătat mulțumiți ; de altminteri indignarea lor avusese, fără îndoială, vreme să se potolească aproape cu totul. Concertul a fost încununat de un succes răsunător. Dar cît de rece și cît de disprețuitor s-a arătat genialul muzician față de acest succes și cît de indiferent față de publicul care-l aclama ! A ieșit, s-a înclinat mecanic și, după cum mi s-a părut, a uitat de îndată tot ce-l înconjura. Și, ca și cum entuziasmul delirant și extazul stîrnit de arta lui nu l-ar fi privit cîtuși de puțin, a început să vorbească în fața publicului cu o cunoștință de a lui întîlnită întîmplător. Cînd nerăbdarea publicului și a celor din orchestră care băteau în pupitre a ajuns la culme, părînd din clipă în clipă gata să se preschimbe în scandal, în calitatea mea de administrator al concertului am fost trimis să intervin pe lîngă Rubinștein și să-i arăt că aplauzele nu încetaseră și că ar trebui să mai iasă o dată pe scenă. Mi-am împlinit cu sfială misiunea și am primit un răspuns cît se poate de liniștit :

— Am auzit și eu, n-ai grijă !

Cu alte cuvinte :

„Nu mă învățați cum trebuie să mă port cu ei !"

Am tăcut, admirîndu-l în sinea mea și simțind că-l invidiez pentru drepturile pe care le are un geniu de a arăta gloriei o nepăsare atît de mîndră, precum și pentru conștiința superiorității sale față de public.

I-am zărit în treacăt şi pe muzicanţii care pretindeau înainte vreme maestrului să le ceară scuze şi care în timp ce sala îl ovaţiona pe dirijor, îşi manifestau entuziasmul mai zgomotos decît toţi ceilalţi.

Am mai avut o întîlnire cu A. G. Rubinştein şi, cu tot rolul stupid jucat atunci, am s-o povestesc, căci şi în ea s-au manifestat trăsăturile tipice ale marelui om, care au produs asupră-mi o impresie de neuitat.

Întîlnirea a avut loc tot pe vremea cînd eram director la Societatea Muzicală Rusă. La Teatrul Mare imperial se sărbătorea cu mare fast cea de a doua suta reprezentaţie a „Demonului".[36] Teatrul era plin cu crema societăţii din Moscova : iluminaţie a giorno, musafiri de vază în lojile ţarului, cei mai buni cîntăreţi, chiar şi în cele mai mărunte roluri. Favoritului i se face o primire grandioasă ; orchestra atacă „Slavă", cîntat de întregul cor şi de solişti. Răsună apoi primele note ale uverturii şi cortina se ridică. Spectacolul începe. Actul întîi se sfîrşeşte în mijlocul unui ropot de aplauze şi de chemări la rampă. Începe actul al doilea. Dirija compozitorul, dar se arăta nervos. Privirea lui de leu străpungea mereu cînd pe unul, cînd pe altul dintre interpreţi sau instrumentişti. Avea gesturi care îi trădau nerăbdarea şi ciuda. În teatru se şoptea :

„Anton Grigorievici e indispus. Îl nemulţumeşte ceva..."

În momentul cînd Demonul apare de sub podea, dominînd-o cu făptura lui pe Tamara care stă culcată pe divan, Anton Grigorievici opreşte întreaga orchestră, întregul spectacol şi, bătînd nervos cu bagheta în pupitru, strigă iritat adresîndu-se celor din culise :

— Am spus de o su-u-tă de o-o-ri că...

Mai mult nu s-a putut înţelege.

După cum s-a arătat mai tîrziu, era vorba de un reflector care trebuia să-l lumineze pe Demon din spate şi nu din faţă.

Se lăsă o tăcere mormîntală. Pe scenă şi în culise oamenii se frămîntau. Apăreau şi dispăreau mereu capete. Nişte mîini făceau semne cuiva. Bieţii artişti, rămaşi deodată fără muzică şi fără jocul de scenă cu care erau obişnuiţi, stăteau pierduţi, ca şi cum ar fi fost dezbrăcaţi deodată şi se ruşinau de goliciunea lor. Ţi se părea că se scursese un ceas întreg. Mulţimea din sală, intimidată, rămase o vreme mută, apoi încetul cu încetul îşi reveni, se enervă şi începu

să murmure. Zgomotul din sală creştea. Rubinştein stătea liniştit, aproape ca şi atunci cînd l-am văzut şi l-am cunoscut la hotel. Cînd larma mulţimii ajunse să fie necuviincioasă, s-a întors liniştit, agale, sever, spre sală şi a bătut cu bagheta în pupitru. Totuşi asta nu însemna cîtuşi de puţin că cedase şi că era dispus să continue spectacolul. Nu era decît o invitaţie aspră adresată mulţimii ca să facă linişte. În sală se auziră şuşoteli şi liniştea se restabili. Mai trecu un răstimp pînă ce, în sfîrşit, o lumină puternică îl lovi pe Demon din spate, făcîndu-l să apară ca o siluetă aproape transparentă. Spectacolul reîncepu.

„Ce frumos!" se auzi în sală.

În pauza următoare, ovaţiile au fost ceva mai potolite. Să fi fost oare pentru că publicul era supărat? Rubinştein se arătă însă cu totul indiferent. L-am văzut în culise, vorbind foarte calm cu cineva.

Actul următor îl deschideam noi, adică eu şi unul din colegii mei din comitetul Societăţii Muzicale Ruse, care primisem însărcinarea să-i oferim compozitorului o coroană uriaşă cu panglici lungi. Abia se aşeză Rubinştein la pupitru, că am şi fost împinşi, în adevăratul înţeles al cuvîntului, cu uriaşa noastră povară printre arlechini şi cortină. Nu-i deci de mirare că atunci cînd am trecut prin deschizătură, am dat loc la o scenă caraghioasă. Neobişnuiţi cu lumina puternică de la rampă, am fost dintr-o dată orbiţi. Nu mai vedeam absolut nimic înaintea noastră, ca şi cum de la rampă s-ar fi ridicat o ceaţă în care era învăluit tot ce se petrecea de cealaltă parte a ei. Noi îi tot dădeam înainte... Mi s-a părut că am străbătut o verstă întreagă. În teatru răsunau voci care, în cele din urmă, s-au transformat în rumoare. O mulţime de trei mii de oameni vocifera în fel şi chip, iar noi mergeam, mergeam de zor, nedîndu-ne seama de ceea ce ni se întîmpla, pînă ce, în sfîrşit, din ceaţă se ridică în faţa noastră loja directorului teatrului, lojă ce se afla chiar în avanscenă. Ne rătăcisem şi trecusem de mult de mijlocul scenei, ajungînd chiar lîngă cuşca suflerului unde cu spatele la ea şi în faţa orchestrei era înainte vreme locul dirijorului, ceea ce dădea posibilitatea ca obiectele să fie transmise de pe scenă în orchestră, din mînă în mînă. Aşa cum stăteam, ferindu-ne ochii de lumina rampei şi privind dincolo de ea, în sală, tîrînd pe jos, cu panglicile după ea, uriaşa coroană de care uitasem, alcătuiam un grup caraghios. Anton Grigorievici se prăpădea de rîs. Bătea dis-

perat cu bagheta în pupitru ca să ne dea semn unde se află. În sfîrşit, l-am găsit, i-am înmînat coroana şi, buimăciţi cum eram, ne-am retras repede de pe scenă, aproape în fugă.

Iată şi alte întîlniri cu alţi muzicanţi talentaţi.

După moartea lui Nikolai Grigorievici Rubinştein [37] am căutat multă vreme un locţiitor pentru dirijarea concertelor simfonice la Moscova. În sfîrşit, după ce am încercat mai mulţi muzicieni, alegerea noastră s-a oprit asupra cunoscutului dirijor de orchestre simfonice şi a admirabilului muzician Max Erdmannsdoerfer, care, după cum se spunea, era „tocmai ceea ce ne trebuia". Pe cînd eram director al Societăţii Muzicale Ruse, Erdmannsdoerfer se afla în culmea gloriei.

Între soţia vărului meu, pe care îl înlocuiam pe atunci la conservator, şi soţia lui Erdmannsdoerfer se înfiripase o strînsă prietenie. Pe vremea aceea eram tînăr şi aveam ceea ce se cheamă „o situaţie", într-un cuvînt, toate calităţile pentru a fi un mire căutat. Unele cucoane nu pot vedea cu sînge rece circulînd în libertate un burlac pe a cărui frunte stă parcă scris „bun de însurat". Nu-şi găsesc somnul pînă nu-l leagă în lanţurile căsătoriei pe fericitul tînăr lipsit de orice grijă, care ar mai dori să trăiască, să hoinărească prin lume şi nu să se închidă cu soţia în căminul înăbuşitor al familiei. Ce mai încolo-încoace, voiau cu orice preţ să mă însoare. Tocmai atunci venise în turneu o stea ce abia răsărea, minunata violonistă Z., o tînără nemţoaică, sentimentală, blondă şi talentată. Era întovărăşită de mama ei, o femeie severă, care cunoştea admirabilele calităţi ale fiicei sale. Cumnata mea, peţitoare amatoare, a început să se frămînte şi să organizeze serate şi prînzuri, la care eram invitaţi foarte asiduu tînăra celebritate şi cu mine. Cumnata mea îmi lăuda cu multă stăruinţă meritele faţă de severa mamă a fetei, spunîndu-i : „Gîndiţi-vă numai ! Atît de tînăr şi a ajuns directorul unei instituţii ca Societatea Muzicală Rusă". Pe de altă parte, mie-mi spunea : „Ce minunată e această Z. ! Cum e posibil la vîrsta ta să fii atît de orb şi de rece ? Ridică-te, oferă-i un scaun !" Sau : „Oferă-i braţul, condu-o la masă !"

O luam de braţ, o conduceam la masă, şedeam alături în timpul mesei şi eram foarte mulţumit, însă nici prin minte nu-mi trecea încotro mă împinge drăguţa mea peţitoare. Se vede că în complotul urzit împotriva mea intra şi Piotr Ilici Ceaikovski, al cărui

frate era însurat cu sora peţitoarei mele improvizate. Am început să fiu invitat la seratele intime muzicale, urmate de mese, organizate de compozitori şi muzicieni, într-unul din hotelurile (Billo) unde trăgeau de obicei toţi muzicienii veniţi de aiurea, printre care şi tînăra celebritate Z. La aceste serate participau cei mai buni muzicieni şi compozitori, care-şi executau noile lor opere, iar tînăra violonistă ne cînta bucăţile din repertoriul ei, care nu intrau în programul concertului. Lui Ceaikovski îi plăcea tînăra divă şi-şi dădea şi el multă osteneală să ne aşeze alături, deşi cu sfiala lui nu se pricepea de fel să facă „*les honneurs de la maison*" *. Amabilitatea lui Ceaikovski mă intimida. Nu puteam pricepe pe atunci cărui fapt i se datoreşte. Îi plăcea să-mi spună că l-aş putea juca pe Petru cel Mare tînăr, şi că avea să compună o operă cu acest subiect cînd voi ajunge cîntăreţ.

La aceste serate, Erdmannsdoerfer şi soţia lui îmi acordau o atenţie cu totul deosebită, iar din spusele altora înţelegeam că mă simpatizau, nu ştiu nici eu pentru ce, şi că se bucurau că am ajuns director al Societăţii Muzicale Ruse.

La sfîrşitul acestor serate intime, mama tinerei violoniste ne invita de obicei, pe mine şi pe alţi cîţiva muzicieni, în camera lor, la un ceai. Acolo venea şi Ceaikovski, întotdeauna numai pentru o clipă, cu căciula moale de blană sub braţ (cum îi era obiceiul), şi dispărea pe neaşteptate aşa cum venise. Era mereu nervos şi nu-şi găsea niciodată locul. Cel mai mult stăteau Erdmannsdoerfer cu soţia şi cu peţitoarea mea. Apoi dispăreau cu toţii într-un chip misterios şi rămîneam numai în trei : eu, violonista şi maică-sa, care nu mă lăsa să plec. Ştiam nemţeşte, însă nu eram prea elocvent, şi de aceea, pentru a umple timpul şi ca să fac ceva fără să fiu nevoit să vorbesc, tînăra divă îmi dădea lecţii de vioară. Îşi scotea Stradivarius-ul dintr-o splendidă cutie. Eu îl apucam cu stîngăcie, temîndu-mă să nu strivesc vioara, şi cu mîna cealaltă luam şi mai stîngaci arcuşul. În liniştea onorabilului hotel nemţesc, cufundat de mult în somn, răsuna îngrozitorul scîrţîit al unei corzi pe care eu tăiam parcă lemne. După scurt timp diva a plecat. La despărţire i-am oferit un buchet de trandafiri ; ea rupea tristă petală după petală şi le arunca spre mine, în vreme ce trenul se depărta. Romanul a rămas fără urmare.

* Onorurile casei (în limba franceză). (N. trad.)

Peţitoarea mi-a tras o bună săpuneală pentru lipsa mea de perspicacitate.

Pe atunci legasem o strînsă prietenie cu familia lui Max Erdmannsdoerfer. Acesta era foarte talentat, nervos şi plin de temperament; trebuia să ştii cum să te apropii de el. Pesemne că eu ghicisem această taină, lucru pe care nu-l pot spune şi despre ceilalţi membri ai comitetului directorial, care nu reuşiseră să se împace cu el. Din această pricină s-a creat o situaţie destul de ciudată: cînd se întîmpla să fie nevoie să i se ceară ceva dirijorului, atunci colegii săi muzicieni, artişti tot atît de mari ca şi el, în loc să i se adreseze direct, recurgeau la mine. La rîndul meu, de cele mai multe ori nu luam legătură directă cu artistul, ci interveneam prin simpatica şi foarte inteligenta lui soţie, care avea o deosebită înrîurire asupra lui. Încetul cu încetul s-a obişnuit cu mine şi n-a mai vrut să aibă de-a face cu nimeni. Încrederea pe care mi-o arăta mergea atît de departe încît odată, deşi nu mă pricepeam cîtuşi de puţin la muzică, m-a invitat să aleg împreună cu el programul pentru stagiunea viitoare. Mă invitase pesemne la el ca să aibă cu cine schimba o vorbă şi să nu rămînă singur cu gîndurile sale, ori avea nevoie de mine ca să-i notez observaţiile. Directorii şi muzicienii introduceau fireşte prin mine în program bucăţile pe care le doreau. Trebuia, prin urmare, să încerc să-i strecor celebrului muzician anumite sugestii. Aveam, însă, după cum am mai spus-o, o calitate deosebită, foarte preţioasă în viaţa practică: ştiam să tac atunci cînd era nevoie şi să-mi compun o expresie foarte serioasă, în timp ce rosteam cu tîlc „*So!*“ * ori să murmur, dus pe gînduri „*Also, Sie meinen...*“ ** sau să şoptesc luîndu-mi un aer profund preocupat „*So, jetzt verstehe ich...*“ *** Apoi cînd Erdmannsdoerfer propunea vreo bucată, să fac o strîmbătură de dezaprobare. „*Nein?*“ **** — întreba el, mirat. „*Nein*“ — răspundeam eu convins. „*Dann, was denn?*“ ***** „*Ein Mozart, ein Bach*“ ****** mă repezeam eu, indicînd toate bucăţile pentru care

---

* Aşa! (În limba germană.) (N. trad.)
** Aşadar, sînteţi de părere că... (în limba germană). (N. trad.)
*** Da, da, acum înţeleg (în limba germană). (N. trad.)
**** Nu? (În limba germană.) (N. trad.)
***** Atunci, ce anume? (În limba germană.) (N. trad.)
****** Ceva Mozart, ceva Bach (în limba germană). (N. trad.)

fusesem rugat să intervin. Fără îndoială că informatorii mei nu erau proşti, pentru că talentatul meu prieten rămînea surprins de gustul ales de care dădeam dovadă.

Cîteodată, cînd nu ceda de la prima încercare, eram nevoit să încurc în mod intenţionat lucrurile. „Dar aşta cum e?" spuneam amintindu-mi de o melodie care mi se părea potrivită pentru viitorul program. *„Aber spielen Sie"* *, îmi spunea vestitul dirijor. Eu însă preferam să cînt ce-mi trecea prin minte. De bună seamă că muzicianul nu înţelegea nimic şi de aceea se aşeza el însuşi la pian şi începea să cînte melodia. „Nu, nu, nu-i asta!" Şi din nou mă puneam să cînt un lucru de neînţeles, în timp ce prietenul meu se repezea iar la pian şi cînta. Dar eu tot nemulţumit rămîneam. Astfel îl distrăgeam de la gîndurile sale şi el uita de propunerile făcute. Atunci, săream deodată de la locul meu, străfulgerat parcă de o idee nouă şi strălucită, străbăteam îngîndurat camera şi îi înfăţişam noul program care-mi fusese dinainte pregătit, uimindu-l o dată mai mult cu priceperea şi gustul meu.

Iată cum izbuteam să introduc în program o bună parte din compoziţiile propuse de către colegii mei de la direcţie. Reuşita se datora în mare măsură calităţilor mele actoriceşti; trebuia să joc cu subtilitate, pătruns de simţul realităţii, ca să nu fiu prins. Şi, recunosc, succesul meu îmi producea o anumită satisfacţie artistică. Cînd nu poţi juca pe scenă, încerci să joci măcar în viaţă!

ŞCOALA DRAMATICĂ

Cu cît jucam mai mult, cu cît căutam mai stăruitor căile adevărate, cu atît creşteau mai mult şi nedumeririle mele. Şi nu aveam alături nici un om priceput care să mă îndrume.

Îmi rămînea un singur lucru de făcut: să mă duc cît mai des la Teatrul Mic şi să învăţ din pildele bune ce mi se ofereau acolo, lucru pe care de altfel l-am şi făcut. De cîte ori celebrităţile străine veneau în turneu la Moscova, mă aruncam cu lăcomie asupra spectacolelor lor şi nu scăpam nici unul.

Aşa s-a întîmplat şi cu Rossi [38]. Nu-mi mai amintesc exact pe ce vreme va fi fost primul său turneu la noi; de altfel, în cartea

* Cîntă (în limba germană.) (N. trad.)

aceasta nu urmăresc o desfăşurare cronologică a lucrurilor. Ştiu însă că celebrul actor italian a jucat împreună cu trupa sa, destul de mediocră, la Teatrul Mare, în tot timpul postului Paştilor. Pe atunci, cît ţinea postul, spectacolele în limba rusă erau interzise şi se îngăduiau doar cele în limbi străine. Iată de ce, trupa italiană putea juca la Teatrul Mare, care în zilele acelea era liber.

Mi-am luat un abonament pentru toate reprezentaţiile.

Rossi m-a uimit cu plasticitatea lui desăvîrşită şi cu ritmica lui neobişnuită. Nu era un actor cu un temperament impulsiv, ca Salvini sau Mocialov, ci un maestru de geniu. De altminteri, pentru orice meşteşug se cere un talent deosebit, şi cu un bun meşteşug se poate ajunge pînă la genialitate. Aşa stăteau lucrurile şi cu Rossi, ceea ce nu înseamnă că actorul n-ar fi avut darul să impresioneze ori că ar fi fost lipsit de temperament, expresivitate ori forţă lăuntrică. Dimpotrivă, era dăruit din plin cu aceste calităţi şi nu o dată ne-am bucurat şi am plîns împreună cu el. Nu erau însă lacrimi izvorîte dintr-o zguduire totală a simţirii. Fără a fi dotat cu o forţă impulsivă nestăvilită, Rossi era irezistibil prin logica simţămintelor sale, prin aceea că urmărea îndeaproape planul rolului, prin liniştea cu care-l interpreta, prin stăpînirea pe care o avea asupra artei şi a jocului său. De cîte ori juca ştiai de mai înainte că te va convinge, pentru că arta lui era veridică, iar adevărul e mai convingător decît orice alt argument. Rossi vorbea şi gesticula cu multă simplitate. Întîia oară l-am văzut în „Regele Lear" şi mărturisesc cu părere de rău că primele mele impresii n-au fost dintre cele mai bune. Latura plastică a rolurilor sale era slab realizată mai totdeauna, căci el nu-i acorda atenţia cuvenită : actorul purta un costum banal de operă, o barbă prost lipită, iar grima nu-ţi trezea de fel interesul.

Primul act părea că nu dezvăluie nimic deosebit din valoarea artistului. Spectatorul se obişnuia doar să-l privească pe actorul acesta străin a cărui limbă n-o înţelegea. Dar pe măsură ce marele maestru desfăşura în faţa noastră linia rolului creat şi ne zugrăvea contururile sufleteşti şi atitudinile exterioare, rolul creştea, ajungea să fie mai cuprinzător şi mai profund în închipuirea noastră. Pe nesimţite, liniştit, măsurat, pas cu pas, ca pe treptele unei scări sufleteşti, Rossi ne apropia de pasajul cel mai înălţător al rolului. Ajuns acolo, nu ne dădea însă ultima lovitură spontan, prin puternicul său temperament, care săvîrşea minuni în mintea şi sufletele spectatorilor, ci, cruţîndu-şi parcă forţele lui de actor, trecea

deseori la un patetism simplu sau la un truc ieftin, ştiind că noi nici nu-l vom observa, pentru că vom duce singuri, pînă la sfîrşit, ceea ce el a început şi ne vom înălţa din inerţie, după impulsul primit, numai prin puterile noastre, fără ajutorul lui. Procedeul acesta e curent la majoritatea artiştilor mari ; dar fiecare îl aplică şi îl duce la capăt în felul lui. Rossi era neîntrecut în scenele lirice de dragoste şi în descrierile poetice. Lui i se îngăduia, pe bună dreptate, să vorbească simplu, calitate rar întîlnită la actori, căci ştia cum să facă acest lucru, şi el îşi putea lua acest drept, pentru că era dotat cu o voce admirabilă pe care ştia s-o stăpînească într-un fel cu totul excepţional ; pentru că dicţia lui era neobişnuit de clară, intonaţia de o desăvîrşită justeţe şi mimica atît de perfect modelată, încît putea fi socotită ca o a doua faţă a naturii sale. Avea mai ales darul să interpreteze stările şi scenele lirice.

Toate aceste calităţi ieşeau în evidenţă în ciuda fizicului său ingrat : era mic de statură, gras, cu mustăţi cănite, cu mîini mari, cu o faţă brăzdată de zbîrcituri, dar nişte ochi minunaţi — adevărată oglindă a sufletului. Şi cu toate aceste neajunsuri, bătrîn fiind, Rossi îl interpreta pe Romeo fără a mai corespunde rolului şi izbutind totuşi să-i dea într-un chip admirabil imaginea lui lăuntrică, o imagine plină de cutezanţă şi avînt. Astfel, în scena cu călugărul, Romeo-Rossi, pradă deznădejdii şi chinului, se tăvălea pe scîndurile scenei. Şi lucrul acesta se încumeta să-l facă un bătrîn pîntecos, fără a fi însă ridicol, căci se potrivea de minune cu imaginea lăuntrică a rolului, căreia-i dădea un relief just şi interesant. Noi desluşeam admirabila concepţie, eram încîntaţi de ea şi sufeream pentru Romeo.

De toate calităţile lui Rossi enumerate mai sus mi-am dat seama abia mai tîrziu, cînd am ajuns şi eu actor. Pe vremea aceea însă, îl admiram inconştient, imitînd doar aspectele exterioare ale jocului său. De aici şi un rău, dar şi un bine : rău, pentru că orice intenţie de a copia împiedică creaţia personală ; bine, pentru că a copia un model desăvîrşit înseamnă să-ţi formezi gustul pentru lucrările de o calitate deosebită.

Atras de activitatea noastră artistică, tata ne-a rînduit şi în casa din Moscova o minunată sală de teatru [39]. Marea şi frumoasa noastră sufragerie era despărţită prin arcade de camera învecinată unde dacă puneam podiumul aveam scena, iar dacă-l scoteam rămînea fumoarul. În zilele obişnuite era o simplă sufragerie, iar

în cele destinate reprezentațiilor teatrale se schimba în teatru. Pentru a face această transformare era de ajuns să aprindem lămpile de petrol ale rampei și să coborîm minunata cortină roșie cu diferite desene țesute în fir de aur, care acoperea scena. Scena era prevăzută cu toate cele trebuitoare. Urma numai să inaugurăm noua sală dînd un spectacol.

Tocmai pe vremea aceea adusesem de la Viena textul unei operete noi „Javotte". Ea avea două calități : cea dintîi — nu mai fusese jucată niciodată la Moscova, iar cea de a doua — oferea tuturor interpreților roluri mai mult sau mai puțin potrivite. Nu ne lipsea decît un actor pentru rolul ducelui. Acest rol trebuia să fie jucat de un cîntăreț adevărat, căci partitura se dovedise a fi peste puterile noastre. Ne-am văzut deci siliți să invităm dinafară un profesionist, un elev din ultimul an de conservator, un bariton cu o voce minunată, stăpînind arta cîntului, dar cu un fizic dezagreabil : mic de statură, urît, cu înfățișarea banală a unui cîntăreț prost de operă, lipsit de orice talent dramatic. Baritonul era însă atît de încrezut în superioritatea lui față de noi încît nici nu puteai vorbi cu el. „Cu atît mai rău pentru el", am încheiat eu, dînd frîu liber prosteștii mele vanități actoricești, rănită de această atitudine. Partenera îi era o rubedenie de a noastră, o cîntăreață care, deși se pregătise toată viața ca să ajungă cîntăreață de operă, nu se putuse hotărî să debuteze în teatru nici chiar la bătrînețe. De la primele repetiții, interpreții s-au despărțit în două grupuri : de o parte eram noi, bieții diletanți ; de cealaltă ei, cîntăreții cu școală. Datorită acestei concurențe energia în muncă a grupului diletanților s-a îndoit. Greutatea cea mare pe care trebuia s-o învingem consta în faptul că baritonul profesionist învățase în scurt timp partitura și nu mai voia să reia repetițiile ca să poată învăța și coriștii fără școală. Am fost nevoit să învăț eu partitura baritonului profesionist ca să ajut corul în locul lui.

După ce totul a fost gata, baritonul a venit și a catadicsit să încuviințeze ceea ce făcuseră diletanții. Noi, adică grupul diletanților, făceam repetițiile după un sistem hotărît de noi înșine, adică în primul rînd și înainte de toate căutam să „debităm" textul rolurilor în așa fel încît cuvintele să iasă singure din gură, mecanic, așa cum procedasem în „Coarda sensibilă" și în „Taina femeii". În al doilea rînd, ne obișnuiserăm să trăim în viața înconjurătoare, nu viața noastră, ci transpunîndu-ne în rol așa cum făcusem pentru „un domn practic". Se înțelege că această combinație nu putea

să dea cine ştie ce roade, deoarece procedeul trăirii rolurilor în viaţă cerea improvizaţii continue, iar procedeul profesional de a da replicile pe negîndite excludea posibilitatea improvizaţiilor. Aşa cum se întîmplă cu obiceiurile grosolane şi mecanice care biruiesc totdeauna, aşa s-a întîmplat şi cu procedeul de a da replicile pe negîndite. Cum îşi termina partenerul replica şi-i auzeam cuvintele finale, de legătură, pe care le ştiam, limba se şi pornea să vorbească singură mai departe, iar simţămîntul rămînea în urmă, neputînd ajunge din urmă cuvintele. Pe atunci credeam că siguranţa aceasta mecanizată dă pe de o parte un tempo rapid, iar pe de alta o robusteţe în vorbire.

Totuşi, datorită deselor repetiţii ajungeam la o concordanţă. Ne adaptaserăm parcă cu toţii unii la alţii şi deprinderea mecanică ne dădea iluzia unei depline armonii. Planul punerii în scenă şi al rolurilor se arăta a fi fost destul de bine elaborat. Şi nu-i de mirare : dezvoltarea gustului nostru fusese influenţată de figurile celor mai buni artişti europeni. Fără îndoială că în această privinţă între noi şi cîntăreţii cu şcoală era o mare diferenţă şi nu în avantajul celor din urmă. Totuşi, era destul ca baritonul să ia din piept o notă de sus, cu priceperea unui adevărat cîntăreţ, şi să umple sala cu sunetul nobil al vocii sale, pentru ca publicul să ne uite şi să-l aclame pe acela în care simţea specialistul.

— Da' stă ca un butuc, ne înfierbîntam noi cu o invidie vădită.

— E drept, ne răspundea cineva din public, dar ce vreţi ! Vocea ! Ce forţă ! Ce virtuozitate !

„Poftim de mai lucrează !" ne spuneam noi, ridicînd din umeri şi schimbînd priviri cu prietenii-actori [40].

Eroul spectacolului a fost baritonul profesionist, iar noi n-am făcut altceva decît să-i ţinem hangul. Ciuda şi nedreptatea ce ni se făcuse ne-au silit din nou să reflectăm serios. Da, desigur, în afară de talent mai trebuie şi cunoştinţe ! Dar ce-i de făcut ? Încotro s-o apucăm ? În ce fel şi cu ce materiale trebuie să lucrăm ? Dacă trebuie să învăţăm, n-avem nimic împotrivă ; spuneţi-ne doar unde şi în ce fel ? Cui trebuie să ne adresăm ? Să ne înscriem la şcoală ? Pe atunci, însă, şcoală nu exista. Erau numai cercuri de amatori, în cadrul cărora aveau loc discuţii în jurul problemelor de artă, fără nici un plan şi sistem. Să luăm lecţii particulare ? Majoritatea aşa-numiţilor profesori nu erau însă cinstiţi şi mai mult dăunau elevilor ; pe de altă parte, actorii mari nu se inte-

resau de diletanți. În afară de aceasta, unii actori de seamă, deși aveau o serie de metode fundamentale, pe care fie că și le creaseră singuri, fie că le moșteniseră de la profesorii lor mai vîrstnici, nu-și dezvăluiau secretele. Felul de a lucra și de a crea al fiecărui artist este o taină pe care fiecare o ia cu el în mormînt : unii pentru că nu sînt în stare să se analizeze și creează intuitiv, fără a fi conștienți de procesul de creație, iar alții, dimpotrivă, pentru că înțeleg prea bine *de ce, pentru ce* și *cum* se procedează într-un anumit fel, dar acesta e secretul lor, un brevet pe care nu le convine să-l mai dea și altora fără a primi ceva în schimb. Și unii, și ceilalți predau poate cu destoinicie lecțiile de artă dramatică, dar nu deschideau pe deplin ochii elevilor.

Din fericire pentru mine, se întemeiase tocmai la epoca pe care o descriu, o școală de teatru sub conducerea unei talentate actrițe, o fostă elevă de a lui Șcepkin și a vechii școli de artă dramatică ce funcționa pe lîngă teatrele imperiale. Auzisem și știam multe lucruri despre felul cum se învăța în trecut, lucruri pe care mi le întipărisem bine în minte.

Înainte vreme învățătura era elementară, însă în unele privințe, cine știe, mai temeinică poate decît acum.

„Ți-ai pus cumva în gînd să ajungi actor ? Atunci treci mai întîi pe la școala de balet : actorul are nevoie în primul rînd să se dezmorțească. La balet e nevoie de personal. Dacă nu dansezi, faci figurație, iar dacă dintr-un diletant se naște un dansator, cu atît mai bine. În cazul în care ne dăm seama că n-ai înclinație pentru dans ci mai degrabă pentru operă sau dramă, te trecem la clasa de cîntăreți sau de actori. Dacă nici aici nu merge, te întorci din nou în rîndurile figuranților sau ești trimis la ateliere ori la cancelarie."

Cu astfel de rînduială nu ajungeau pe scenă decît cei care dovedeau în adevăr aptitudini, și asta numai după un control sever. Și era bine așa. Fără aptitudini și talent n-ai ce căuta în teatru. În școala de artă dramatică de astăzi, lucrurile nu mai stau așa. Aceste școli au nevoie de un anumit număr de elevi care să plătească. Dar din cei ce plătesc nu fiecare e dotat cu talent și nu oricine poate ajunge actor. Ba tocmai dimpotrivă : cei talentați nu plătesc, chiar dacă au bani ; la ce ar mai plăti cînd nimeni nu-i dă afară ? De plătit, plătesc cei mai puțin înzestrați sau cei cu desăvîrșire lipsiți de talent. Ei susțin școala din punct de vedere

material, ei întreţin profesorii şi plătesc combustibilul pentru încălzitul încăperilor. Şi iată că în esenţă lucrurile stau în felul următor : pentru a promova un element înzestrat, trebuie să fie înşelaţi o sută din cei lipsiţi de orice talent. Fără compromisuri nu poate dăinui nici o şcoală de artă.

Cum învăţau însă artă dramatică cei aleşi din întreaga formaţie a şcolii de balet a teatrului ?

Tinerii intrau ucenici la unul dintre cei mai buni artişti. Spre exemplu, mîndria artei noastre naţionale, acel care a plămădit în el tot ceea ce Rusia împrumutase din Apus şi a pus temeliile adevăratei arte dramatice ruse, marele nostru legiuitor şi artist Mihail Semionovici Şcepkin, primea elevii în sînul familiei sale, considerîndu-i ca făcînd parte dintr-ai lui. Trăiau, mîncau, creşteau, se căsătoreau în casa lui. Iar învăţătura lor se făcea astfel... Dar mai bine s-o las să vorbească în locul meu pe eleva lui, Fedotova, celebra artistă a Teatrului Mic, care mi-a povestit de multe ori despre lecţiile ei cu Şcepkin :

«Iată cum ne învăţa neuitatul nostru Mihail Semionovici. Vara, în timpul vacanţei, locuiam la el în casă. Se întîmpla, dragă, să joc şi eu crochet în curte împreună cu alţi copii de-o seamă cu mine, cînd deodată se auzea un strigăt de răsuna întreaga grădină : „Luşenka !..." Cine crezi că era, dragă ? Bătrînul. Se trezise, ieşise în halat, cu pipa, şi mă chema la lecţie. Mă împotriveam, plîngeam, aruncam cu obidă ciocanul şi mă duceam, căci nu se putea să nu-l ascult pe Mihail Semionovici. De ce nu puteam, asta nici eu n-o ştiu, dar nu puteam, nu puteam şi pace, dragul meu. Intram bozumflată, mă aşezam în faţa cărţii şi întorceam capul în altă parte.

«— Nu mai sta bozumflată, concentrează-te şi citeşte numai o pagină, îmi spunea bătrînul. Dacă o citeşti bine, îţi dau drumul numaidecît, de nu, să nu cumva să mă rogi, că te ţin pînă diseară, pînă ce o ieşi treaba cum se cade.

«— Da' Mihail Semionovici, dragule, nu pot ; lăsăm mai bine pe mai tîrziu, atunci am să citesc zece pagini.

«— Poţi să trăncăneşti cît îi vrea ! Mai bine citeşte, să nu pierdem vremea nici eu nici tu !

«Şi începeam să citesc. Şi, dragul meu, nu ieşea, fireşte, nimic.

«— Ce-i cu tine ? Abia acum ai învăţat să citeşti de silabiseşti aşa ? Citeşte cum se cuvine, că doar ştii cum trebuie.

«Îmi dau eu toată silința, îmi concentrez atenția, dar crochetul nu-mi iese din cap. Dacă însă izbutesc să mi-l scot din minte și să mă gîndesc mai intens la rol și la tot ce se spune în text, atunci iese.

«— Ei bravo, bravo, acum șterge-o !

«Alergam cît mă țineau picioarele. Iarăși începea jocul, gălăgia, rîsul și cînd jocul era în toi, răsuna din nou glasul bătrînului : „Luşenka-a-a !" Și iarăși o luam de la capăt.

«În felul ăsta ne dezvoltam, dragă, și ne educam voința. Actorul nu poate nimic fără voință. Cea dintîi datorie e să înveți să-ți stăpînești voința.»

Iată încă una din povestirile ei :

«În sfîrșit, dragă, am jucat, am debutat, am primit botezul scenei. Zgomot, aplauze, chemări la rampă ! Stau ca o proastă și nu pot să-mi revin. Fac o reverență publicului și alerg iute în culise, apoi iar pe scenă și iar reverența, și iar în culise. Obosisem, dragul meu. Inima mi-era plină de bucurie și de căldură. Nu cumva eu am stîrnit toate astea ? Iar în culise stătea însuși bătrînul Mihail Semionovici cu bastonul în mînă și zîmbea. Iar zîmbetul lui era al unui om bun, bun de tot. Nici nu știi, dragul meu, ce însemna pentru noi acest : *„Mihail Semionovici a zîmbit !"* Numai noi și Dumnezeu o știam. M-am întors în culise. El m-a șters cu batista, m-a sărutat și m-a bătut ușurel cu palma pe obraz. „Bravo, mi-a zis, nu degeaba ne-am chinuit, și eu pe tine, și tu pe mine ! Hai, du-te, du-te ! Mulțumește-le cît mai bat din palme. Ia-ți ceea ce ți se cuvine." Și ies iarăși pe scenă și fac reverențe în toate părțile, și iar în culise. Într-un sfîrșit s-au potolit.

«— Vino acum încoace, fata mea, mă chemă Mihail Semionovici. Știi pentru ce ai fost aplaudată ? Am să-ți spun eu. Pentru că ai o mutrișoară nostimă și tînără. Dar dacă eu astăzi cu mutra mea bătrînă aș fi jucat ca tine, numai eu știu ce aș fi pățit ! Ce mi-ar mai fi făcut !

«— Ce ?

«— M-ar fi gonit cu măturoiul de pe scenă. Să nu uiți asta. Ei, acum du-te și culege-ți laudele. Vorbim noi mai tîrziu despre toate astea. Avem noi socotelile noastre !»

După primul ei succes, noua artistă dramatică a ajuns actriță la Teatrul Mic, a jucat tot felul de roluri, dar a continuat să danseze în balet. Tot așa s-au petrecut lucrurile și cu Samarin, vestitul actor de pe vremea aceea. A debutat cu succes în dramă și a fost

primit în trupă pentru roluri de tînăr-amorez. A jucat nenumărate roluri în teatru, dar a continuat să deţină în acelaşi timp şi în baletul „Regele Candavl" [41] rolul unui leu care fuge pe scenă străpuns de o săgeată. Celebrul artist murea atît de bine, încît nu i se putea găsi un înlocuitor. Şi de aceea a jucat mai departe tot el.

„Să danseze şi să joace fără răgaz. Să nu-mi tîndălească ! Sînt tineri şi cît ai clipi din ochi îşi şi fac de cap !" Aşa gîndeau şi bătrînii profesori şi direcţia teatrului.

În acelaşi teatru mai erau însă şi alte metode de predare. Iată, bunăoară, cum a procedat unul din genialii actori ai scenei ruse cu un actor tînăr şi îngîmfat, venit la teatru direct de pe băncile şcolii. Jucau împreună într-un vodevil ; intriga era legată de faptul că tînărul pierdea o scrisoare importantă din cauza căreia se isca o întreagă încurcătură. Elevul lăsa să cadă scrisoarea intenţionat şi nicidecum întîmplător !

— Încă o dată ! Nu te cred ! O scrisoare nu se scapă aşa ! Adu-ţi, rogu-te, aminte, cum se pierd scrisorile de dragoste. Asta o ştii, ştrengarule ! Aşa, vezi că e mai bine ! Încă o dată ! Iar nu cred !

În felul acesta căuta ceasuri întregi să obţină acel ceva fără de care piesa nu era piesă. Şi întreaga direcţie şi biroul de repertorii aşteptau răbdători pînă ce tînărul artist învăţa să „scape" o scrisoare.

Vodevilul s-a jucat şi tînărului amorez i s-a urcat şi mai rău succesul la cap.

„Trebuie să-l pun la punct", se gîndi artistul.

— Steopa, dragul meu, dă-mi te rog şuba ! îi porunci el de faţă cu toţi cu o voce prietenoasă. Şi galoşii, uite-i acolo. Dă-mi-i te rog. Hai, nu-ţi fie lene, apleacă-te pentru bătrînul tău dascăl ! Aşa ! Şi acum du-te !

În şcoală se preda în primul rînd cursul complet al obişnuitului program de cultură generală. Profesori, celebri pe atunci, organizau discuţii cu elevii, ca să le ridice nivelul cultural. În ceea ce priveşte obiectele de specialitate, metoda de predare era aproximativ următoarea : să presupunem că elevul nu putea să pronunţe literele „s", „j", „şci". Atunci profesorul se aşeza în faţa lui, îşi deschidea o gură cît o şură şi îi spunea elevului :

— Uită-te în gura mea. Urmăreşte limba : se sprijină pe rădăcinile dinţilor de sus. Fă şi tu la fel. Vorbeşte ! Repetă de zece ori ! Deschide gura mai tare ; acum am să mă uit eu în gura ta !

M-am convins din proprie experienţă că după o săptămînă sau două de asemenea lecţii stăruitoare, pronunţarea incorectă a consoanelor se putea îndrepta şi se învăţa cum trebuie procedat ca ele să sune corect.

Profesorii de canto, aleşi dintre artiştii de operă, cultivau vocea elevilor anume repartizaţi din clasa de artă dramatică.

În clasele de dicţiune se memorau versuri şi se învăţa declamaţia. Aici profesorul avea un rol foarte important. Cei cărora le era pe plac catechismul fals, necesar, chipurile, în tragedie, învăţau să pronunţe cuvintele tărăgănat; alţii, care preferau patetismul lăuntric celui exterior, căutau să obţină naturaleţe şi forţă, pătrunzînd în adîncul bucăţii citite. Bineînţeles, aceasta era mult mai greu, dar şi mult mai autentic.

Paralel se studia pe rînd un rol, fie pentru scenă şi spectacol public, fie pentru exerciţii la festivalurile şcolare la care se jucau fragmente din piese.

Se spunea că Mihail Semionovici Şcepkin ştia atît de bine să se apropie de elevii săi, să privească în sufletul lor şi să le stăpînească simţămintele, încît aceştia îl înţelegeau numaidecît. Cum de a izbutit acest lucru, e o taină despre care n-a rămas nici o urmă în afara celor cîteva scrisori ale lui către Şumski, Alexandra Ivanovna Şubert, Gogol şi Annenkov [42].

O dată rolul jucat, fiecare nou spectacol era un fel de repetiţie pentru elev, care, la sfîrşit, fie că era lăudat, fie că era certat, primea lămuririle necesare. Cînd elevul dădea greş, i se explica ce defecte are, care sînt părţile asupra cărora trebuie să insiste şi care sînt cele izbutite. Încurajările primite îl îmbărbătau, firește, iar observaţiile îl călăuzeau. Dar cînd elevul ajungea să se creadă, nu era cruţat cîtuşi de puţin. Aşa se învăţa pe vremea aceea.

Urmaşii şi continuatorii acestor mari actori ne-au trecut şi nouă elementele simple, nescrise, ale acestor tradiţii înţelepte şi ale procedeelor lor pedagogice. Străduindu-se să păstreze firul drumului arătat de dascălii lor, unii dintre ei, ca Fedotova şi Fedotov (soţul ei), Nadejda Mihailovna Medvedeva, V. N. Davîdov [43] şi alţi actori de mare talent au izbutit să ne transmită spiritul acestei tradiţii. Alţii însă, mai puţin talentaţi, i-au prins numai superficial tîlcul şi au insistat mai mult asupra formei ei exterioare decît asupra conţinutului lăuntric. În sfîrşit, o a treia categorie de actori au păstrat felul de a juca, în general, şi nu s-au atins cîtuşi de

puţin de conţinutul adînc al artei. Aceşti oameni puţin înzestraţi au copiat manifestările exterioare ale lui Şcepkin, închipuindu-şi că predau *á la* Şcepkin. De fapt, ei au înfăţişat doar o serie de cópii, arătîndu-le elevilor cum se „*joacă*" cutare rol sau povestindu-le ce ar trebui să se urmărească, în ultimă instanţă, ca *rezultat* final al interpretării unui anumit rol.

În jurul unei mese acoperite cu postav verde, stăteau doar cîţiva artişti şi foarte mulţi indivizi care n-aveau nimic de împărţit cu arta, diverşi pedagogi şi funcţionari. Aceştia, pare-se, hotărau prin majoritate de voturi, în urma recitării incomplete dintr-o poezie oarecare, soarta talentelor şi a mediocrităţilor examinate. Cunosc din propria mea experienţă, dobîndită în decursul multor ani, că cei care reuşesc la primele probe îndreptăţesc rareori speranţele ce s-au pus în ei. Un diletant cu înfăţişare plăcută şi cu oarecare rutină căpătată la spectacolele de amatori şi concerte poate uşor induce în eroare la un examen chiar şi pe un profesor experimentat, mai ales cînd examinatorul e gata să întrezărească în fiecare elev un nou talent. Cît de măgulit te simţi cînd descoperi genii noi! Cît de plăcut e să te mîndreşti cu un elev talentat! Adevăratele talente sînt însă, de cele mai multe ori, adînc tăinuite şi nu e prea uşor să le scoţi la iveală. Iată de ce ştiu din amintirile mele că mulţi artişti, ajunşi astăzi celebri, n-au reuşit de la primele probe, la examenele de admitere. Mulţi dintre ei, ca bunăoară Orlenev sau Knipper, au fost respinşi de un conservator ce se bucura de mare faimă. Aşadar, comparaţi felul în care sînt primiţi astăzi elevii să frecventeze cursurile de artă dramatică prin şcoli, cu metodele ce se practicau în teatrul de odinioară şi veţi înţelege deosebirea.

Eu, care jucasem pînă atunci în diferite spectacole de amatori, am reuşit la examen datorită experienţei mele.

Bineînţeles că fiecare dintre examinatori va fi spus despre mine:

„Fără îndoială că nu e ceea ce trebuie! Jocul lui nu face două parale. Însă o statură ca a lui, un glas şi un chip ca ale lui, întîlneşti rar pe scenă."

În afară de asta, cunoşteam personal pe Glikeria Nikolaevna Fedotova, căci mă duceam des acasă la dînşii, fiind prieten cu fiul ei, un tînăr de o vîrstă cu mine, student şi mare amator de teatru, ajuns mai tîrziu actor al Teatrului Mic. Am fost admis, deşi am recitat prost.[44]

În epoca descrisă de mine, se cereau elevului destul de multe cunoştinţe generale, căci se introduseseră în şcoală foarte multe discipline ştiinţifice. Profesorii savanţi împuiau capul bieţilor elevi cu tot felul de date în legătură cu piesa pe care o repetau. Toate acestea aveau darul să pună mintea în mişcare, dar lăsau simţirea să doarmă în pace. Ni se explica foarte frumos şi cu foarte mult talent cum trebuie să fie jucate rolul şi piesa, adică ni se dădeau rezultatele finale ale creaţiei, dar despre felul în care trebuia să procedăm pentru a atinge aceste rezultate, despre drumul creaţiei şi despre metodele care să ne ducă la acest rezultat, nu ni se spunea nimic. Ne învăţau în general să jucăm teatru sau în particular rolul ce ni s-a dat, dar nimeni nu ne învăţa arta noastră propriu-zisă. Nu existau baze pentru un studiu, nu exista nici un sistem. Metodele practice nu erau verificate prin cercetări teoretice. Mă simţeam ca un fel de aluat din care se dospeşte o chiflă cu un gust anumit şi de o formă anumită.

Elevii erau învăţaţi să recite aproape după ureche şi să joace după cum li se arăta, şi de aceea fiecare din noi îşi imita profesorul. Declamau deosebit de corect, respectînd virgulele şi punctele după toate regulile gramaticale şi toţi semănau între ei ca aspect exterior. Era ca o haină care ascundea eul lăuntric. Şi nu pentru aceasta îşi scrisese poetul versurile şi baladele sale ; simţămîntul său vorbea şi urmărea prin ele cu totul altceva decît ceea ce ne spuneau declamatorii care se produceau pe estradă. Am cunoscut profesori care-şi învăţau astfel elevii :

— Drege-ţi vocea şi dă-i drumul ! Încordează-te, îngroaşă-ţi vocea şi citeşte cum o ieşi !

Un alt profesor, după ce a văzut o parte dintr-un spectacol de probă, a venit indignat între culise :

— Dumneata nu dai de loc din cap ! Omul, cînd vorbeşte, trebuie să dea neapărat din cap !

Datul acesta din cap îşi avea povestea lui. Pe vremea aceea trăia un actor admirabil care se bucura de mare succes şi al cărui joc îşi găsise mulţi imitatori. Din păcate, el avea un defect supărător : dădea din cap. Şi toţi adepţii lui, uitînd cu desăvîrşire faptul că modelul lor era în primul rînd un talent, cu calităţi minunate şi cu o tehnică strălucită, au luat de la el nu calităţile lui, care nu se mai puteau întîlni la altul, ci numai defectele... adică datul din cap care nu era greu de imitat. Promoţii de elevi ieşeau din şcoală cu această meteahnă.

Într-un cuvînt, li se cerea elevilor să repete tot ceea ce făcuseră profesorii lor. Şi ei făceau gesturile întocmai, dar mult mai prost, căci nu puteau repeta bine cele văzute, ca nişte artişti adevăraţi. Fiecare ar fi putut însă să-şi găsească foarte bine un fel al lui de a se exprima. E de preferat un joc mai puţin strunit, dar sincer, adevărat, firesc, singurul care izbuteşte să convingă. În artă se pot face multe, cu condiţia ca ceea ce faci să fie artistic şi convingător.

Şi cu toate acestea, în ciuda lipsurilor din felul de a se preda arta dramatică, graţie cîtorva pedagogi de talent, despre care am mai vorbit, spiritul lui Şcepkin s-a mai menţinut în cadrul şcolilor şi al teatrelor şi a ajuns pînă la noi, oarecum deformat, firește.

Cînd am intrat la şcoala de artă dramatică, am nimerit într-un grup de elevi ceva mai tineri decît mine. În acest grup erau elevi şi eleve de la cincisprezece ani în sus, în vreme ce eu eram director la Societatea muzicală, şi deţinusem ranguri prezidenţiale în diverse societăţi filantropice. Deosebirea dintre noi şi felul nostru de a gîndi era prea mare pentru ca să mă pot simţi bine într-un mediu şcolăresc şi printre elevi adevăraţi. În afară de aceasta, imposibilitatea în care mă puneau îndatoririle mele de la fabrică şi de la birou de a fi punctual, necontenitele aluzii ce se făceau cu privire la întîrzierile mele, răutăţile camarazilor mei în legătură cu regimul preferenţial ce mi se acordase, motivîndu-mi-se absenţele, toate la un loc m-au plictisit pînă în cele din urmă şi m-au făcut să renunţ, după trei săptămîni, la cursuri. De altfel, puţină vreme mai tîrziu a părăsit şcoala şi Glikeria Nikolaevna, singura de dragul căreia făcea să rămîi în şcoală.

ADOLESCENȚA MEA ÎN ARTĂ

CERCUL ALEXEEV

Opereta

Pe vremea aceea era la modă opereta. Cunoscutul impresar Lentovski[45] strînsese forţe actoriceşti admirabile printre care se găseau talente de toate genurile fie cîntăreţi, fie artişti. Datorită energiei excepţionale a acestui om s-a ajuns la organizarea unei întreprinderi teatrale de vară cum n-am mai văzut nicăieri în ceea ce priveşte variaţia, bogăţia şi amploarea. Un parc cu vegetaţie bogată, cu măguri şi poteci ce se aburcau pe povîrnişul dealului, cu terenuri deschise, cu lacuri şi cu ape curgătoare, se întindea pe un cartier întreg din centrul oraşului. Parcul se numea „Ermitage" (nu e vorba de noul „Ermitage", ci de cel vechi). Din toate acestea astăzi n-a mai rămas nimic, pentru că pe locul vechiului parc au fost construite case. Dar cîte desfătări nu se găseau în cuprinsul grădinii : plimbări cu barca, jocuri de artificii pe apă, extraordinar de bogate şi variate, cu bătălii de crucişătoare şi scufundarea lor ; mers pe funie deasupra lacului ; serbări veneţiene ; bărci ce străluceau în lumini ; nimfe ce se scăldau ; balete pe apă şi pe maluri ! Parcul avea nenumărate cărări, mici pavilioane tainice, potecuţe cu bănci poetice la marginea lacului. Întreaga grădină era inundată de zeci, ba poate chiar de sute de lumini, reflectoare, lampioane etc. Se aflau acolo două teatre — unul încăpător, pentru cîteva mii de spectatori, destinat operetei ; altul în aer liber, numit „Anteu", imitînd ruinele Greciei antice, pe a cărui scenă se reprezentau melodrame şi feerii. În ambele teatre se realizau montări excepţionale, cu cîteva

orchestre, cu balete, coruri şi protagonişti strălucitori. Lîngă teatru se aflau două platforme mari, cu scene amenajate pentru reprezentaţii în aer liber şi cu un spaţiu uriaş pentru publicul spectator. Tot ceea ce în Europa avea un renume în domeniul teatrului de estradă, începînd cu vedetele de music-hall şi terminînd cu clovnii excentrici şi hipnotizatorii, trecuse pe la „Ermitage". Actorii invitaţi la Moscova erau dintre cei mai bine cotaţi la bursa artistică mondială. O altă platformă şi mai mare fusese destinată reprezentaţiilor de circ, cu acrobaţi, îmblînzitori de fiare, zboruri prin aer, lupte.

Ce să mai spun de procesiuni, de fanfare militare, de coruri de ţigani, de ansambluri de cîntece populare ruseşti şi altele. Toţi locuitorii Moscovei, inclusiv străinii care o vizitau, frecventau celebra grădină. Bufetele erau în permanenţă deschise.

Familişti, oameni simpli, aristocraţi, cocote, tineri cheflii, oameni de afaceri dădeau fuga seara la „Ermitage", mai ales în zilele de vară, cînd aerul încins din oraş nu se mai putea respira.

Impresarul Lentovski ţinea foarte mult ca grădina lui să fie vizitată îndeosebi de familişti şi se arăta a fi foarte sever cu tot ce ar fi putut dăuna bunei reputaţii a întreprinderii. Pentru a menţine această faimă, răspîndea despre el tot felul de zvonuri, înspăimîntîndu-şi publicul : se spunea că pe cutare scandalagiu l-ar fi apucat de guler şi l-ar fi zvîrlit peste gard ; că pe un beţiv care se înfierbîntase l-ar fi aruncat în apă să se mai răcorească. Cocotele se temeau de el ca de foc şi, de îndată ce pătrundeau în grădină, se purtau la fel de bine ca domnişoarele de pension ; iar dacă vreuna dintre ele se abătea de la buna cuviinţă, i se interzicea să mai intre vreodată în grădină, pierzînd astfel şi posibilitatea de a-şi cîştiga mijloacele de trai.

Toate aceste zvonuri erau vrednice de încredere, din pricina staturii atletice a severului impresar. Era înzestrat cu o putere uriaşă. Avea o figură impunătoare, umeri largi, barba neagră, frumoasă şi deasă de oriental şi părul lung, tuns ruseşte. Aducea cu un boier de pe vremuri. Vocea puternică, mersul energic şi hotărît, scurta rusească dintr-un postav fin negru şi cizmele-i înalte de lac dădeau întregii sale înfăţişări o notă falnică. Avea un lanţ mare de aur garnisit cu tot felul de brelocuri şi cadouri oferite de public şi de personaje importante printre care nu lipseau nici capetele încoronate. Purta şapcă rusească cu cozoroc mare şi un baston straşnic, ca o ghioagă, cu care-i speria pe toţi scandalagiii. Lentovski apărea pe neaşteptate în toate colţurile uriaşei sale grădini, fără să-i scape

nimic din ceea ce se petrecea. Acest „Ermitage", atît de drag tineretului de atunci, ajunsese ţinta preocupărilor noastre de teatru.

În vara anului 1884 ne-am hotărît să ne apucăm de operetă, avînd ca model nu numai pe actorii lui Lentovski şi cele ce se realizau în teatrele lui, ci şi realizările altor teatre.

Voiam să ridicăm pe pajiştea cea mare din faţa teatrului din Liubimovka o estradă pentru orchestră, iluminată cu opaiţe şi lampioane şi să instalăm acolo cît mai multe mese pentru amatorii de ceai sau de băuturi răcoritoare, organizînd totodată şi felurite jocuri de lumini de-a lungul rîului. Ca la „Ermitage", toate aceste distracţii trebuiau să se succeadă neîntrerupt. Nu se termina bine reprezentaţia de teatru, că muzica trebuia să înceapă să cînte afară, chemînd oaspeţii la noi distracţii. Şi nici n-avea să apuce muzica să-şi sfîrşească bucata, că soneria va chema din nou lumea la teatru, pentru actul următor. Este uşor de închipuit cîtă trudă era nevoie pentru a pregăti fie numai şi o seară din acestea, fără a repeta aceleaşi lucruri, pentru spectatori relativ puţini.[46] O bună parte din jocurile de lumini şi din decoraţia grădinii le pregăteam, din lipsă de mijloace, noi cu mîinile noastre. Paralel cu această muncă, aveau loc şi repetiţiile unei operete, cu un ansamblu şi un cor foarte numeros. Am pus în scenă primul act din „Mascota", în care eu bineînţeles aveam de cîntat rolul frumosului cioban Pipo. Şi acum mă ruşinez cînd mă uit la fotografia mea din rolul acela, în care am folosit ca grimă tot ce era mai vulgar în arsenalul unui bărbier : mustăcioara cu vîrfurile răsucite, părul vălurit, la care se mai adăugau pantalonii strînşi pe picior. Şi toate aceste zorzoane trebuiau să evoce chipul unui cioban atît de apropiat de natură ! La ce artificii absurde poate recurge un actor, atunci cînd foloseşte teatrul numai în scop exhibiţionist ! De data aceasta, mă ispiteau îndeosebi gesturile actorilor de operă, imitate după un model demodat şi răsuflat. Cîntam, fără îndoială, ca un amator.

În afară de mine, ceilalţi actori erau în genere destul de corecţi în rolurile lor. Corul era alcătuit din ai cosei şi din cunoscuţi care aveau oleacă de voce. Munceau cu toţii din greu. Mulţi, şi printre ei şi eu şi fratele meu, ne vedeam siliţi să facem zilnic drumul de la oraş la ţară. Seara pe la orele şapte, după ce sfîrşeam lucrul la birou, şi după cină, repetam de la orele nouă pînă la două ori trei după miezul nopţii, pentru ca a doua zi, dis-de-dimineaţă, pe la orele şase, s-o pornim din nou spre Moscova, iar seara să ne întoarcem iarăşi pentru o nouă repetiţie. Nu pricep nici astăzi cum de-am

putut rezista unui asemenea efort. Şi lucrul e cu atît mai puţin de înţeles cu cît nici în timpul nopţii nu dormeam întotdeauna, căci după repetiţie ne îndreptam cu toţii în spre aceeaşi cameră comună, mare, destinată şi oaspeţilor corişti şi nouă şi unde ne petreceam toată noaptea. În cameră se înşirase pat după pat, cu un spaţiu îngust de trecere între ele. Puteţi să vă închipuiţi cele ce se petreceau în dormitorul nostru ! Glume piperate, anecdote, discuţii, rîsete pînă la leşin, pînă la cîrcei, imitarea de animale sălbatice şi maimuţe pe care le reprezentam sărind de pe dulap în costumul lui Adam. Tot noaptea mai făceam baie în rîu, dădeam reprezentaţii de circ, făceam gimnastică şi plimbări pe acoperişul casei. Lucrurile au mers atît de departe încît s-a spart tavanul dormitorului. Am fost nevoiţi să-i mutăm pe corişti într-alte încăperi, răspîndite prin toată casa ; dar nici aşa nu ne-am astîmpărat, căci treceam pe rînd unii în camerele celorlalţi, în vizită.

Şi spectacolul teatral şi celelalte distracţii s-au desfăşurat cu succes, dar pentru noi, artiştii, folosul pe care l-am tras nu numai că a fost foarte mic, dar chiar ne-a şi dăunat, mai ales că, pe lîngă vechile şabloane din teatrul de dramă pe care le imitam, s-au mai adăugat altele noi, şi anume ale artiştilor de operă şi operetă.

Totuşi, opereta şi vodevilul sînt o şcoală bună pentru actori : nu degeaba bătrînii noştri predecesori îşi începeau cariera jucînd în spectacole de felul acesta cu ajutorul cărora învăţau arta teatrului şi tehnica interpretării. Vocea, dicţiunea, gestul, mişcările, ritmul vioi, veselia sinceră, toate acestea sînt lucruri necesare unui gen uşor. Pe de altă parte, actorii mai au nevoie şi de eleganţă şi de un oarecare farmec exterior, caracteristici care dau spectacolului o notă picantă, aidoma acelor mici boabe de spumă, fără de care şampania n-ar fi decît o licoare cu gust acrişor. Importanţa acestui gen apare şi din faptul că, deşi cere o tehnică exterioară deosebită, pe care de altfel o şi ajută să se dezvolte, nu copleşeşte şi nu chinuieşte sufletele cu simţăminte puternice şi prea complicate, nu pune tinerilor actori probleme de creaţie cu neputinţă de rezolvat. Pe atunci înţelegeam toate aceste mari cerinţe artistice ale operetei şi nici nu ne-am fi putut împăca cu mai puţin, deoarece gustul nostru format în această direcţie cerea în privinţa artei o anumită distincţie. Dar, spre ciuda mea, eu eram prea înalt şi prea greoi, n-aveam nici o graţie, iar cîteodată mă mai şi bîlbîiam la anumite litere. Stîngăcia mea ajunsese proverbială : cînd intram în vreo încăpere mai strîmtă,

oamenii se grăbeau să strîngă bibelourile şi vazele, căci nu le atingeam bine că le şi spărgeam. O dată, la un bal, am răsturnat un hîrdău în care se afla un palmier. Altă dată, în vreme ce-i făceam curte unei domnişoare cu care dansam, m-am împiedicat şi, proptindu-mă într-un pian cu coadă, care avea un picior mai şubred, am căzut cu pian cu tot.

Toate aceste întîmplări hazlii îmi duseseră faima stîngăciei mele. Nici nu îndrăzneam să pomenesc măcar că aş dori să mă fac actor, căci aş fi stîrnit glumele şi înţepăturile tovarăşilor mei.

Trebuia să lupt cu aceste neajunsuri, să-mi formez glasul, dicţiunea, gestul, trebuia să caut necontenit cîte ceva, zbătîndu-mă în chinurile creaţiei. Lupta cu mine însumi ajunsese aproape o obsesie.

Era o vară călduroasă. Mă hotărîsem să renunţ la aerul de la ţară, la frumuseţile naturii din timpul verii şi la comodităţile pe care le prezenta viaţa de familie. Am făcut toate aceste sacrificii pentru a putea studia în casa de la oraş, rămasă pustie. Acolo, în holul cel mare, stînd în faţa unei oglinzi uriaşe, îmi puteam studia în voie gesturile şi înfăţişarea, în timp ce pereţii şi scara de marmoră alcătuiau o bună cutie de rezonanţă pentru voce. Cît a ţinut vara şi pînă toamna tîrziu, zi de zi, după ce terminam lucrările de birou, de la orele şapte seara, şi pînă la trei-patru noaptea, lucram fără întrerupere, după un program pe care eu însumi mi-l întocmisem.

N-aş putea descrie ceea ce făceam în acest timp ; orice imagine pe care mi-o făuream în închipuire căutam s-o transpun în realitate, folosind tot ce-mi cădea la îndemînă ; pled, ştofă, orice amănunt al îmbrăcăminţii, pălărie femeiască, pălărie bărbătească. Fiind singurul meu spectator, mă cercetam îndelung în oglindă, făcînd cunoştinţă cu trupul meu şi cu posibilităţile mele fizice. Pe atunci nu prea aveam experienţă şi nu bănuiam ce primejdii poate ascunde sistemul de a lucra în faţa oglinzii. Cu toate acestea, puteam trage şi foloase de pe urma muncii mele ; am ajuns să-mi cunosc trupul din cap pînă-n picioare, cu toate defectele lui şi cu mijloacele exterioare de care m-aş fi putut servi pentru a le combate. De asemeni, în ceea ce priveşte plasticitatea actoricească în general, am făcut progrese foarte însemnate care m-au ajutat ca, din anul următor chiar, să-mi schimb genul şi să încerc comedia franţuzească presărată cu cîntece, pe care o adusese ca spectacol la modă o admirabilă actriţă franceză Anne Judic, idolul Moscovei, Petersburgului, Parisului şi al întregii Franţe. Din clipa aceea am făcut un pas înspre dramă.

Surorile mele se întorseseră de la Paris încîntate de Judic pe care o văzuseră jucînd în „Lily", comedie muzicală, în patru acte, cu puţine personaje, avînd însă multe calităţi muzicale şi dramatice. Nu numai că ne-au povestit subiectul şi ne-au reprodus replicile aproape cuvînt cu cuvînt, dar ne-au cîntat şi fiecare arie în parte. Numai o memorie tînără putea fi în stare să ţină minte, cu atîta preciziune, un spectacol văzut doar o dată sau de două ori.

De îndată ne-am şi apucat să aşternem pe hîrtie, după povestirile surorilor mele, textul şi să reconstituim piesa. De obicei, orice traducere din limba franceză în rusă se foloseşte de fraze lungi şi întorsături complicate. Noi ne-am hotărît să alcătuim un text din fraze scurte, care să nu depăşească măsura celor franceze.

Fiecare frază tradusă era dată apoi spre control interpretului care urma s-o rostească : propoziţiunile trebuiau să fie bine adaptate limbii, dînd posibilitate actorului să le intoneze şi să le accentueze într-un mod care să amintească de specificul limbii franceze. Din fericire, mai toţi interpreţii, nu numai că ştiau foarte bine această limbă, dar îi înţelegeau şi spiritul şi muzicalitatea. Doar nu degeaba curge în vinele celor din familia mea sîngele unei actriţe franceze ! Unii din interpreţi, mai ales sora mea cea mai mare, Z. S. Alexeeva (Sokolova), ajunseseră în privinţa aceasta pînă la desăvîrşire. Era imposibil să deosebeşti în ce limbă vorbea : în rusă sau în franceză. Ce-i drept, ca şi toţi ceilalţi, ea neglija însă sensul şi conţinutul frazei şi se folosea de ea numai pentru a reda sonoritatea şi intonaţia limbii franceze. Rezultatul era că spectatorii care veneau să asiste la o reprezentaţie rusească aveau uneori impresia că textul este vorbit într-o limbă străină. De altminteri, atît în complexul mişcărilor de pe scenă, cît şi în desfăşurarea acţiunii, găsisem un ritm tipic francez. Cunoşteam şi simţeam trăsăturile vorbirii şi ale apucăturilor francezilor.

Punerea în scenă şi montarea, după părerea surorii mele, erau copiate fidel după cele de la Paris.

În ce mă privea, mi-am însuşit foarte repede tehnica mişcării şi vorbirii acestui rol francez, ceea ce mi-a dat imediat o oarecare independenţă pe scenă. Se prea poate să nu fi redat imaginea exactă pe care o va fi gîndit autorul, dar fără îndoială că izbutisem să înfăţişez un francez autentic. Faptul era, firește, o izbîndă, dat fiind că deşi nu făceam altceva decît să copiez, nu mă mai conduceam de data aceasta după un şablon teatral fără suflet, ci după observaţiile

mele din viaţă ; iar din clipa în care am prins specificul naţional al rolului, mi-a fost uşor să realizez tempo-ul potrivit în gesturi şi în grai. Acesta nu mai era un tempo numai pentru tempo, şi un ritm pentru ritm, ci era un ritm lăuntric, deşi avea un caracter comun, propriu *în general* tuturor francezilor şi nu numai personajului pe care-l reprezentam eu.

Spectacolul s-a bucurat de un succes răsunător, fiind repetat în mai multe rînduri, cu sala plină, dar de bună seamă cu spectatori fără plată[47]. Faptul că am putut da de mai multe ori spectacolul ne-a umplut inima de mîndrie. Va să zică am ajuns să fim populari. Eroina acestor seri a fost sora mea, Z. S. Alexeeva (Sokolova) ; cît despre mine, am avut un succes onorabil.

Vom fi tras noi oare vreun folos artistic din aceste spectacole ? Cred că da, şi chiar unul îndoit : mai întîi, imitînd limba franceză, am făcut mai uşoară masiva noastră limbă, împrumutîndu-i o oarecare ascuţime şi atenuînd caracterul oarecum diluat, specific limbii ruse. În al doilea rînd, datorită conţinutului piesei şi specificului rolurilor, am fost siliţi, cum era şi firesc, să privim dintr-un nou punct de vedere rolurile şi anume din punctul de vedere al caracteristicii lor. Bunăoară : în primul act eu jucam pe un soldat foarte tînăr, un gornist „piou-piou" *, în actul al doilea ajungeam să fiu un ofiţer foarte dibaci, de vreo douăzeci şi cinci de ani, iar în ultimul act mă schimbam într-un general în retragere, bătrîn şi gutos. Admit că preocuparea pentru găsirea unui caracter era atunci cu totul exterioară. Dar cîteodată, pornind de la suprafaţă, se poate ajunge în adîncime. Nu este desigur calea cea mai bună, totuşi adeseori e şi ea o posibilitate pentru creaţia artistică. M-a ajutat pe alocuri să-mi trăiesc rolul, după cum mi se întîmplase şi mai înainte în rolul studentului din piesa „Un domn practic", pe care o pusesem în scenă.

În următoarea stagiune de iarnă, cercul Alexeev, instalat în teatrul-sufragerie de la oraş, a pregătit în regia fratelui meu o punere în scenă grandioasă şi grea — opereta cu subiect japonez „Mikadoul", a cărei muzică fusese scrisă de compozitorul englez Sullivan şi ale cărei decoruri le desenase K. A. Korovin.

---

* În limbajul popular francez, prin „piou-piou" se înţelege soldatul de front. (N. trad.)

Casa s-a transformat pe tot timpul iernii într-un colţişor de Japonie. O familie întreagă de acrobaţi japonezi care lucra la circul din localitate se instalase la noi. Oamenii s-au dovedit a fi foarte cumsecade, ataşîndu-se de îndată de casa noastră. Ne-au învăţat toate obiceiurile lor : mersul, ţinuta, plecăciunile, dansurile şi mînuirea evantaiului. Era un bun exerciţiu pentru mlădierea corpului. După indicaţiile lor, au fost confecţionate din stambă, pentru toţi actorii, şi chiar pentru neactori, costume japoneze cu brîie, pe care învăţam să ni le îmbrăcăm şi să le legăm noi înşine. Femeile umblau toată ziua cu picioarele legate în dreptul genunchilor, iar evantaiul ajunsese un obiect obişnuit şi necesar pentru mîini. Potrivit unui obicei japonez, s-a ivit şi la noi necesitatea ca în timpul discuţiilor să ne facem mai uşor înţeleşi, folosind evantaiul.

De îndată ce ne întorceam acasă, venind de la îndeletnicirile noastre zilnice, ne îmbrăcam cu costumele japoneze de repetiţie pe care nu le mai scoteam pînă seara, iar de sărbători purtam aceleaşi costume, cît era ziua de lungă. La prînz ori la ceai se strîngeau toţi „japonezii", mînuind evantaiele care pocneau ori de cîte ori le închideau ori le deschideau.

Organizasem de asemenea şi nişte cursuri de dansuri japoneze, la care femeile au prins mişcările ispititoare ale gheişelor. Cît despre noi, bărbaţii, am învăţat să ne răsucim în ritm pe călcîie, prezentînd ba profilul drept, ba pe cel stîng, am deprins să ne arcuim trupul pînă la pămînt, ca nişte acrobaţi, să alergăm în tact cu pas mărunt, să sărim, să mergem cu paşi mici într-un fel foarte cochet. În sfîrşit, unele doamne au învăţat să arunce în ritmul dansului evantaiele, astfel încît ele să descrie un semicerc şi să nimerească în mîinile altui dansator sau cîntăreţ. Am mai învăţat apoi cum să jonglăm cu evantaiul, să-l aruncăm peste umăr sau pe sub picior şi, cel mai important lucru, ne-am însuşit absolut toate figurile japoneze cu evantaiul, din care a fost întocmită o serie întreagă de gesturi orînduite după număr şi fixate precis de-a lungul întregii partituri, asemenea unor note în muzică. În felul acesta fiecărui pasaj, fiecărei măsuri ori note mai puternice, îi corespundea un anume gest, mişcare sau acţiune cu evantaiul. În scenele de ansamblu, adică şi cu corurile, i se indica fiecăruia dintre cîntăreţi o serie întreagă de gesturi şi mişcări cu evantaiul pentru fiecare notă muzicală accentuată, pentru fiecare tact şi pasaj. Atitudinile ce trebuiau luate cu evantaiul erau schiţate pentru întregul grup, sau mai bine

zis pentru întregul caleidoscop al grupurilor în continuă schimbare şi succesiune : în timp ce unii ridicau evantaiele în sus, iar alţii le coborau deschizîndu-le tocmai la picioare, cel de-al treilea grup executa aceeaşi mişcare spre dreapta, cel de al patrulea spre stînga etc.

Cînd în marile scene de ansamblu tot acest caleidoscop se punea în mişcare şi pe toată scena pornea să zboare prin aer o mulţime de evantaie mari, mijlocii şi mici, roşii, verzi, galbene — efectul scenic era atît de feeric, încît spectatorului i se tăia resuflarea. De asemenea au fost confecţionate o serie întreagă de diferite podiumuri, astfel încît, din primul plan, unde actorii cu evantaiele erau culcaţi pe jos, şi pînă în ultimul plan, unde stăteau pe locurile cele mai înalte, să se poată acoperi întreaga scenă cu evantaie. Şi chiar se şi acoperea, astfel încît părea o adevărată perdea.

Podiumurile pe scenă sînt o metodă regizorală veche dar practică pentru scenele de ansamblu. Dacă mai punem la socoteală costumele multicolore, dintre care multe erau autentic japoneze, zalele vechi de samurai, steagurile, plastica originală, atmosfera autentic japoneză, îndemînarea actorilor, acrobaţiile, dansurile, ritmul spectacolului, chipurile plăcute ale tinerilor şi tinerelor, temperamentul interpreţilor şi pasiunea cu care jucau, atunci se va înţelege uşor succesul pe care l-a avut reprezentaţia[48].

Numai eu eram punctul slab al spectacolului.

Lucru ciudat şi de neînţeles !

Cum venea asta ? Eu, care eram unul dintre regizori, unul din cei care-l ajutaseră pe fratele meu să monteze opereta, să caute un nou stil şi o nouă tonalitate în punerea în scenă, tocmai eu nu izbuteam ca actor să mă dezbăr de cea mai banală, cea mai teatrală dulcegărie de carte poştală ilustrată ? Am spus mai sus că atît cît a ţinut vacanţa mi-am făcut o mimică în faţa oglinzii din holul pustiu al casei şi iată că acum, în această punere în scenă japoneză, nu mă mai puteam dezbăra de ea, şi, chiar dacă-mi dădeam toată silinţa, nu izbuteam să fiu decît drăguţ ca un cîntăreţ italian. Cum aş fi putut să-mi frîng, printr-o mişcare specific japoneză, statura mea deşirată şi slabă, pe care nu visam decît să mi-o îndrept ! Astfel, ca actor mă agăţam de astă dată de vechile greşeli şi de banalitatea spectacolelor de operă.

Hotărîsem ca următoarea piesă să fie o dramă, deoarece ne cam săturasem de operetă. Nu m-aş opri asupra acestei împrejurări,

dacă n-ar fi legată de o întîmplare care a înrîurit destinul meu actoricesc. În piesa de care vorbesc, m-am aventurat să joc într-un simplu vodevil un rol tragic. Titlul vodevilului era „O nenorocire de ordin special"[49]. Subiectul era cît se poate de banal : ca să-i dea o lecţie soţiei sale şi să-i trezească dragostea, soţul înscena o dramă întreagă, prefăcîndu-se că a luat o puternică otravă care, pare-se, producea asupra lui un efect fatal. Piesa se sfîrşea cu sărutări.

Acest uşor vodevil mi-a fost necesar nu numai pentru a stîrni rîsul, ci pentru a-mi încerca forţa dramatică şi a-i mişca pe spectatori. Printr-o năzuinţă prostească, mă străduiam să realizez lucruri imposibile şi incompatibile, care au dus la o serie întreagă de situaţii comice.

— Am făcut impresie ? tot întrebam eu la repetiţii.

— Nu ştiu... Drept să-ţi spun, asupra mea n-ai făcut nici una, se scuza cel întrebat.

— Ei... dar acum ?

Şi dădeam din nou fuga să reiau scena jucată, accentuînd intenţiile. Şi lucrul ieşea şi mai prost.

Machiajul, tinereţea, glasul sonor, efectele de scenă obţinute, faptul că imitam cele mai de seamă modele actoriceşti, au făcut să le fiu pe plac unora dintre spectatori. Şi de vreme ce nu există actor care să nu-şi aibă admiratorii lui, am cucerit şi eu cîţiva cu prilejul acestui rol. Bineînţeles că numai lor le recunoşteam o oarecare competenţă. Părerile defavorabile ale celorlalţi le puneam pe seama invidiei, a prostiei ori a nepriceperii.

Fiecare actor are la îndemînă o sumedenie de scuze şi motive pentru a-şi justifica greşelile şi înfumurarea, scuze de care şi eu m-am folosit din belşug pentru a mă convinge că sînt un tragedian înnăscut. Fără îndoială că aşa trebuie să fi fost, de vreme ce chiar într-un vodevil am reuşit să-mi mişc spectatorii. Adevărul însă era cu totul altul. Culorile în care se înveşmînta tragedia sînt mai aprinse, mai tari şi izbesc mai mult ochiul şi urechea ; de aceea, de astă dată greşelile mele s-au reliefat şi mai puternic decît în celelalte spectacole. Cînd spui cu jumătate glas o intonaţie falsă, impresionezi neplăcut, fireşte ; cînd faci însă acelaşi lucru cu vocea plină, senzaţia penibilă se măreşte şi ea ; de data aceasta, scoteam intonaţii false în gura mare.

Oricum ar fi, în acest spectacol am jucat primul meu rol tragic !...

CONCURENTUL

Între timp se ivise un concurent al spectacolelor noastre de amatori. Era cercul lui Savva Ivanovici Mamontov.

Am făgăduit de altfel, încă de la începutul cărţii, să spun cîteva cuvinte cu privire la acest om excepţional care şi-a cîştigat un renume nu numai prin activitatea desfăşurată pe tărîm artistic, ci şi prin înfăptuirile sale în domeniul activităţii publice şi sociale.

Mamontov a fost acela care a construit o linie ferată spre nord, stabilind legătura cu Oceanul, prin Arhanghelsk şi Murmansk, şi alta la sud, spre zăcămintele carbonifere din Bazinul Donеţului pentru a stabili o legătură cu centrul carbonifer, deşi pe timpul cînd începuse această grandioasă operă era luat în rîs şi numit afacerist şi aventurier. Şi tot Mamontov a fost acela care, ca un adevărat Mecena în domeniul operei, amestecîndu-se în rosturile culiselor şi dînd artiştilor preţioase indicaţii cu privire la grimă, la costum, la gest, chiar la cîntec şi în general în toate problemele legate de crearea unei plăzmuiri scenice, a dat un puternic impuls spectacolului de operă în Rusia. El l-a scos la iveală pe Şaliapin, a popularizat prin el numele lui Musorgski, cu totul respins de mulţi cunoscători, şi a pregătit un real succes operei lui Rimski-Korsakov „Sadko", pe care a reprezentat-o pe scena teatrului său, ajutînd prin aceasta la trezirea forţei creatoare a autorului şi la realizarea operelor „Mireasa ţarului" şi „Saltan" scrise anume pentru teatrul lui Mamontov şi cîntate tot aci pentru întîia oară. Şi tot aici, în acelaşi teatru în care ne prezentase cîteva opere admirabile, puse în scenă de el însuşi, am avut prilejul să admirăm decoruri executate nu de simpli meşteşugari ca mai înainte, ci de pictori talentaţi ca Vasneţov, Polenov, Serov, Korovin care, împreună cu Repin, Antokolski şi alţi artişti plastici ruşi renumiţi pe vremea aceea, au crescut şi şi-au petrecut mai toată viaţa în casa şi în mijlocul familiei lui Mamontov. În sfîrşit, cine ştie, poate că nici marele Vrubel n-ar fi putut răzbate spre culmi şi spre glorie fără ajutorul lui Mamontov. Tablourile lui fuseseră doar refuzate la expoziţia pe întreaga Rusie din Nijni-Novgorod şi, în ciuda intervenţiei energice a lui Mamontov, juriul nu s-a lăsat de fel înduplecat. Savva Ivanovici s-a apucat atunci şi a construit pe cheltuiala lui un pavilion întreg destinat expoziţiilor lui Vrubel. Ca urmare, pictorul a atras atenţia

cunoscătorilor, mulţi i-au recunoscut meritele, iar mai tîrziu a ajuns celebru.

Casa lui Mamontov se afla pe strada Sadovaia în apropiere de Krasnîie Vorota şi de locuinţa noastră. Era refugiul tinerelor talente : pictori, sculptori, muzicieni, dansatori, cîntăreţi, actori. Mamontov arăta interes faţă de toate activităţile artistice şi dovedea o deosebită pricepere în fiecare în parte. O dată sau de două ori pe an în casa lui se organizau spectacole pentru copii, iar uneori şi pentru adulţi. De preferinţă se jucau piese compuse chiar de el. Aceste piese erau scrise fie chiar de stăpînul casei, fie de fiul lui. Cîteodată se reprezentau opere sau operete scrise de compozitori cunoscuţi. Astfel s-a născut opera „Kamorra", cu text de S. I. Mamontov. Se puneau în scenă şi piese de autori ruşi cunoscuţi ca „Fata de zăpadă" de Ostrovski, cu decoruri şi costume după schiţele pictorului Viktor Vasneţov, schiţe publicate şi în diferite ediţii ilustrate de artă. Aceste spectacole cărora le mersese vestea, spre deosebire de cele prezentate de cercul nostru, „Alexeev", erau pregătite întotdeauna în pripă, în săptămîna Crăciunului sau în toiul carnavalului, atunci cînd copiii aveau vacanţă. Spectacolul se repeta şi se pregătea, din punct de vedere al decorurilor şi costumelor, în două săptămîni. În acest răstimp lucrul nu înceta nici ziua nici noaptea, iar casa se transforma într-un mare atelier. Tineretul şi copiii, rudele, cunoscuţii soseau din toate colţurile şi ajutau la munca colectivă. Unii amestecau vopsele, alţii se ocupau de grundul pînzei, dînd ajutor pictorilor care pictau decorurile, alţii vedeau de mobile şi recuzită... În acelaşi timp, în sectorul feminin se croiau şi se coseau costumele chiar sub supravegherea pictorilor, care erau chemaţi mereu pentru a li se cere lămuriri. În toate ungherele încăperii erau aşezate mese pentru croit ; acolo se probau costumele actorilor, care erau într-una chemaţi de la repetiţie, şi tot acolo croitorii şi croitoresele voluntare şi angajate lucrau cu schimbul ziua şi noaptea. În alt colţ al camerei, un muzician repeta la pian o arie şi un cuplet cu o mică solistă, care probabil nu avea înclinaţii muzicale prea deosebite. Toată munca aceasta de acasă se desfăşura în zgomotul şi ciocănitul tîmplarilor, care se auzeau din marea cameră-birou, atelierul personal al patronului, unde se construia schela şi scena. Fără a lua seama la zgomot, unul din numeroşii regizori ai spectacolului repeta rolurile cu actorii, chiar printre scînduri şi talaj. O repetiţie asemănătoare avea loc în gangul de lîngă scara principală. Pentru orice neînţelegere ce se ivea între

actori şi regizori, se alerga jos la regizorul principal al spectacolului, adică la Mamontov. El şedea în sufrageria mare, la masa de ceai şi de gustări, pe care mîncărurile rămîneau toată ziua. Tot aici se înghesuiau şi ceilalţi amatori, mereu alţii, care soseau să ne ajute la pregătirea spectacolului. În mijlocul acestui zgomot şi vacarm, patronul în persoană scria piesa, în timp ce sus se repetau primele scene. O foaie abia terminată era de îndată transcrisă şi înmînată actorului, care alerga sus pentru a repeta scena de pe pagina proaspăt scrisă şi încă neuscată. Mamontov avea minunata însuşire de a lucra în mijlocul mulţimii şi de a face în acelaşi timp mai multe treburi deodată. Şi acum, în timp ce conducea întreaga muncă, scria şi piesa, glumea cu tineretul şi dicta corespondenţă şi telegrame de afaceri în legătură cu atît de întortocheatele daraveri feroviare al căror iniţiator şi conducător era.

Rodul celor două săptămîni de muncă sîrguincioasă era un spectacol cu totul original, care stîrnea şi entuziasm şi revoltă în acelaşi timp. Pe de o parte, decorurile încîntătoare, semnate de cei mai buni pictori, şi regia admirabilă în concepţia ei au creat începuturile unei noi ere în arta teatrală, silind cele mai bune teatre din Moscova să ţină seama de ele ; iar pe de altă parte, într-un asemenea cadru admirabil, se mişcau nişte diletanţi care nu numai că nu avuseseră vreme să repete, dar nici măcar să-şi înveţe rolurile. Intervenţia exagerată a sufleurului, opririle şi pauzele penibile ale actorilor intimidaţi, glasurile ce abia se auzeau, gesturile care, din pricina sfielii, se preschimbau în strîmbături, totala lipsă de tehnică teatrală, toate acestea făceau ca spectacolul să nu aibă nimic comun cu teatrul, în ciuda piesei, a admirabilei concepţii regizorale şi a minunatei puneri în scenă. E adevărat că uneori, ici-colo, cîte un rol căpăta pentru o clipă strălucire, căci se întîmpla ca printre interpreţi să se găsească şi actori adevăraţi. Atunci întreaga scenă se însufleţea pentru o vreme, adică atît cît o stăpînea actorul. Spectacolele acestea păreau a fi fost făcute numai pentru a arăta cît de inutil e cadrul atunci cînd lipseşte stîlpul de temelie al teatrului, adică actorul de talent. Am înţeles acest lucru chiar atunci şi am văzut pentru întîia oară ce înseamnă lipsa de punere la punct, lipsa repetiţiilor şi a unui ansamblu în munca noastră de creaţie colectivă. M-am convins că acolo unde domneşte haosul nu poate fi artă, ea fiind în primul rînd ordinea şi armonia. Ce importanţă are munca ce s-a depus pentru un spectacol, chiar dacă a ţinut o zi sau un an ! Doar nu-l întrebi pe pictor cît timp a lucrat la un tablou !

Important este ca scenele create de un artist ori de un colectiv artistic să fie finisate şi omogene, armonioase şi bine închegate şi ca personalul şi creatorii spectacolului să se supună unui singur ţel creator comun. Era ciudat faptul că Mamontov, un artist şi un pictor atît de sensibil, găsea oarecare frumuseţe în dezordinea şi graba din munca lui artistică. În legătură cu aceste probleme, ne ciorovăiam şi ne certam cu el şi tot din această cauză s-a iscat cunoscuta concurenţă şi antagonismul dintre spectacolele prezentate de el şi cele pe care le puneam noi în scenă. Acest lucru nu mă împiedica să particip ca actor la punerea în scenă a pieselor lui[50] şi să admir cu toată sinceritatea munca pictorilor şi regizorilor. Dar ca actor, în afară de unele amărăciuni, nu m-am ales cu nimic din frecventarea acestor spectacole care, totuşi, au jucat un rol deosebit în arta decorativă a teatrului rus, prin interesul pe care l-au trezit printre cei mai talentaţi artişti plastici. De atunci au intrat în viaţa teatrelor pictorii adevăraţi care i-au înlocuit treptat pe decoratorii folosiţi înainte vreme şi care erau nişte simpli zugravi[51].

INTERREGNUL

Baletul. Cariera în domeniul operei. Diletantismul.

La cercul nostru „Alexeev" treaba mergea prost. Surorile mele se măritaseră, fratele meu se însurase şi aveau cu toţii copii. Grijile care se iviseră îi împiedicau să mai închine o parte din timp şi teatrului. Nemaifiind cu putinţă să înjghebăm un nou spectacol, am intrat într-o epocă de inactivitate destul de îndelungată. Dar soarta mea atît de grijulie veghea să nu-mi irosesc timpul. În aşteptarea unei îndeletniciri noi, ea m-a împins înspre împărăţia Terpsichorei. Baletul îi este necesar actorului dramatic. Deşi începusem să mă ocup de balet, n-aveam o ţintă precisă. În perioada aceasta de trecere, mă vînturam de colo-colo şi iată că am nimerit la balet cu gîndul să văd cum „se maimuţăreau" camarazii mei, „baletomani" încercaţi. M-am dus doar ca să rîd de ei şi am căzut şi eu în laţ.

„Baletomanii" aproape că făceau de serviciu. Nu scăpau nici un spectacol, dar aveau totdeauna grijă să întîrzie, pentru ca abia

după ce orchestra se afla în toiul partiturii să-şi facă şi ei cu solemnitate apariţia, străbătînd parterul prin intervalul de la mijloc. Cu totul altfel se petreceau însă lucrurile dacă *Ea*, adică obiectul dragostei „baletomanului", trebuia să apară pe scenă de la începutul actului. În asemenea cazuri, el îşi lua locul încă din timpul uverturii şi ferit-a sfîntul să întîrzie, căci ar fi fost mare supărare ! După ce *Ea* îşi sfîrşea rolul şi dacă în program nu mai figura nici o divă cu renume (a-şi pierde timpul privind evoluţiile mediocrităţilor era socotit mai prejos de demnitatea unui cunoscător), el trebuia să se retragă într-un ungher al fumoarului anume amenajat pentru „baletomani" şi să stea acolo tot timpul cît dansau celelalte, pînă-n clipa cînd plasatorul (special instruit în acest scop) venea să-i anunţe pe fiecare dintre adoratori că : „Începe !" Acest lucru însemna că obiectul dragostei unuia sau altuia dintre „baletomani" urmează să apară curînd pe scenă şi că sosise deci momentul ca el să se ducă la datorie. Nu era nici o nenorocire dacă obiectul acestei dragoste nu se distingea printr-un talent deosebit. Bineînţeles că trebuia s-o priveşti tot timpul fără să-ţi iei binoclul de la ochi, şi nu numai în timp ce dansa, ci mai ales atunci cînd nu dansa. Căci abia din momentul acela prin mijlocirea mimicii începea un fel de corespondenţă de la distanţă.

Bunăoară cînd *Ea* stătea deoparte, în timp ce dansa alta, ea arunca o privire dincolo de rampă înspre locul unde se afla curtezanul ei. Cînd îi zîmbea, însemna că totul merge bine şi că nu e supărată. Dacă însă nu-i zîmbea ci se uita gînditoare şi distantă, iar pe urmă îşi întorcea privirea tristă într-o parte şi ieşea pe nesimţite din scenă, însemna că e supărată. Atunci lucrurile stăteau prost, şi inima bietului „baletoman" bătea tare, iar capul îi vîjîia. Ca şi cum ar fi fost insultat în faţa lumii, se ducea glonţ la prietenul său, se aşeza lîngă el şi îi şoptea :

— Ai văzut ?

— Am văzut, răspundea plictisit celălalt.

— Ce-o fi însemnînd asta ?

— Habar n-am... În pasaj ai fost ?

— Am fost.

— Ţi-a zîmbit ? Ţi-a făcut bezele ?

— Mi-a făcut.

— Atunci chiar că nu mai pricep nimic.

— Ce să fac acum ? Să-i trimit flori ?

— Ce, ai înnebunit ? Unei eleve din corpul de balet să-i trimiţi flori în culise ?

— Atunci sfătuieşte-mă ce să fac ?

— Lasă-mă să mă gîndesc... Stai ! a mea se uită încoace...

— Bravo, bravo ! Aplaudă !

— Bravo, bravo ! Bis !

— Lasă, că n-o să biseze !... Uite ce propun eu. Tu cumpără un buchet de flori pe care eu am să-l trimit, împreună cu un bileţel, fetiţei mele. Pricepi ? Ea o să-i dea florile şi o să-i explice totul.

— Genial ! Scumpule ! Iubitule ! Tu mă scoţi totdeauna din încurcătură ! Dau fuga.

La actul următor, *Ea* apărea cu floarea prinsă la corsaj. Se uita în direcţia „baletomanului" vinovat şi-i zîmbea. Acesta, de bucurie, sărea de la locul lui şi dădea fuga la prietenul său.

— Mi-a zîmbit, mi-a zîmbit ! Slavă Domnului ! Dar de ce-o fi fost supărată ? Asta-i întrebarea !

— Treci pe la noi după spectacol şi o să-ţi explice fetiţa mea !

După spectacol, „baletomanul" trebuia s-o conducă acasă pe stăpîna inimii sale. Cei îndrăgostiţi de elevele şcolii de balet îşi aşteptau iubitele la intrarea artiştilor. Acolo se petreceau următoarele scene : în faţa intrării trăgea un cupeu foarte încăpător. Se deschidea uşa din faţă a cupeului, adică uşa dinspre intrarea teatrului. *Ea* se urca cea dintîi şi se aşeza în aşa fel încît să astupe cu corpul ei portiţa din spate a cupeului. Apoi lăsa jos fereastra şi în clipa aceea se apropia *El*, care ori îi săruta mîna, ori îi strecura vreun bileţel, ori îi şoptea ceva foarte scurt, dar foarte adînc chibzuit, la care să se gîndească toată noaptea. Între timp, prin uşa din faţă se suiau în cupeu şi celelalte eleve care îi erau colege.

Erau şi „baletomani" mai îndrăzneţi, care izbuteau în timpul ăsta să răpească o elevă şi să zboare cu ea într-un lihac * uşor, pe cîteva străzi. Cînd cupeul teatrului trăgea în faţa uşii, fugarii se şi aflau acolo. *El* îi ajuta iubitei să se furişeze prin uşa din spate a cupeului, în timp ce camaradele ei coborau prin faţă, căutînd în felul acesta să mascheze cu trupurile lor întoarcerea tainică a celei vinovate, dar pentru această manevră dificilă se cerea să fie cumpărată bunăvoinţa portarului, a vizitiului şi a întregii reţele.

După ce o conducea pe elevă, „baletomanul" se abătea pe la

* Trăsurică la care e înhămat un cal foarte iute şi care este condusă de un birjar dibaci. (N. trad.)

prietenul său, ori mai bine zis, pe la locuinţa stăpînei inimii acestuia. Aci toate se lămureau cît se poate de simplu. El afla că tristă întîmplare se produsese din următorul motiv : în ajun, în timp ce „baletomanii" erau adunaţi într-un pasaj situat peste drum de şcoala de balet, elevele s-au uitat la un moment dat pe fereastră trimiţîndu-le bezele şi făcîndu-le diferite semne cabalistice, dar la un etaj mai jos a apărut la geam pedagoga instituţiei. Atunci „baletomanii" s-au grăbit să-şi ia tălpăşiţa. După o vreme, s-au întors cu toţii, în afară de unul singur, cel cu pricina ; iubita lui a trebuit să îndure glumele colegelor ei.

În camerele mobilate în care locuiau dansatoarele nemăritate, viaţa semăna foarte mult cu aceea din mansardele studenţeşti. Locatarele apăreau de prin camerele lor şi se strîngeau într-o singură încăpere ; una dintre ele se ducea la băcănie după mîncare, celelalte împărţeau frăţeşte ceea ce aveau, iar curtezanii aduceau bomboane, şi aşa se improviza o masă de pe care nu lipsea niciodată samovarul cu ceai. În timpul ospăţului se bîrfea pe seama artiştilor şi a direcţiunii sau se povestea cîte o întîmplare din viaţa teatrului şi a culiselor sau, mai ales, se discuta în amănunt ultimul spectacol. Momentele acestea îmi plăceau cel mai mult pentru că, ascultînd, puteam pătrunde în tainele artei coregrafice. Pentru cel care n-are intenţia să înveţe în mod special o anumită îndeletnicire, ci doar să-i cunoască caracteristicile în general, căutînd să înţeleagă ceea ce mai tîrziu s-ar putea să fie nevoit să înveţe în amănunt, este deosebit de interesant şi de potrivit, pentru a-şi atinge scopul, să asiste la discuţiile înflăcărate ce se încheagă între specialişti asupra unor spectacole văzute de curînd, deci asupra unui lucru verificat şi de el. Aceste dispute iscate de nişte exemple vii servind la demonstrarea principiilor la care se refereau discuţiile mă instruiau nespus de mult în tainele tehnice ale baletului. Cînd vreo balerină nu izbutea să argumenteze cu vorba, atunci se servea de picioare, adică începea să danseze. Adesea eram chiar nevoit să joc rolul partenerului ei, trebuind s-o susţin pe dansatoare în timpul demonstraţiei. Nu arareori le scăpam din braţe şi atunci neîndemînarea mea îmi deschidea ochii şi îmi dezvăluia un amănunt tehnic sau o anumită subtilitate a baletului. Dacă mai adăugăm la aceasta şi veşnicele certuri care aveau loc între „baletomani", în colţul lor din fumoarul teatrului, unde eram primit cu plăcere şi unde întîlneam şi esteţi inteligenţi, citiţi şi sensibili, care nu judecau dansul şi problemele de plastică din punct de vedere al tehnicii lor exterioare,

ci din acela al impresiei estetice pe care o produceau sau al problemelor de artă şi creaţie, e limpede că materialul necesar cunoştinţelor şi cercetărilor mele se arăta a fi mai mult decît suficient. Repet, toate acestea le înregistram fără vreun ţel precis, întrucît frecventam spectacolele de balet nu pentru a mă iniţia, ci pentru că îmi plăcea viaţa tainică, pitorească şi plină de poezie a culiselor.

Cît de frumoase, de stranii, mi se păreau reversurile decorurilor, cu neaşteptatele străluciri de lumină ce veneau de la reflectoarele şi lanternele magice, instalate pretutindeni : ici albastre, colo roşii, dincolo violete. Iată cascada mişcătoare de apă ; înălţimea fără de sfîrşit a podului scenei, cu întunericul de deasupra, iar jos în deschizătură, o adîncime misterioasă ; grupurile pitoreşti ale actorilor în costume pestriţe şi multicolore, aşteptîndu-şi intrarea în scenă. Pauza venea cu lumina ei orbitoare, cu continuul du-te-vino, cu haosul şi munca. Fundalurile pitoreşti cu munţi, stînci, rîuri, mare, cer senin, nori grei, flori paradisiace şi foc infernal apăreau de sus sau erau trase în sus. Uriaşele ziduri colorate ale pavilioanelor, coloanele groase, arcurile şi alte fragmente arhitecturale treceau lunecînd pe duşumea. Se iveau muncitorii chinuiţi, leoarcă de sudoare, murdari şi zburliţi, iar alături de ei cîte o balerină vaporoasă îşi dezmorţea picioarele sau mînuşiţele, pregătindu-se să-şi ia zborul pe scenă. Fracurile instrumentiştilor, livrelele plasatorilor, tunicile militarilor, costumele după ultima modă ale „baletomanilor", hărmălaia, strigătele, atmosfera încordată, — totul se amestecă, se contopeşte, întreaga scenă se deschide parcă, pentru ca, după acest haos, totul să revină treptat-treptat la ordine şi să dea naştere la o nouă, graţioasă şi armonioasă creaţie. Dacă există minuni pe pămînt, atunci ele se află numai pe scenă !

Se putea oare să nu te îndrăgosteşti într-o asemenea atmosferă ? Am fost şi eu îndrăgostit, am stat şi eu şi am privit-o jumătate de an pe una dintre elevele şcolii care, după cum mi se spusese, ar fi fost îndrăgostită nebuneşte de mine, şi care mi se părea că-mi zîmbeşte şi-mi face semne tainice în timp ce se afla în scenă. I-am fost prezentat cînd li s-a dat drumul elevelor şcolii să plece acasă de Crăciun. Dar... grozăvie ! Mi-am dat seama că timp de şase luni privirile mele adăstaseră asupra altei fete, nu asupra celei pe care o socoteam a fi a mea. Dar cum aceasta, adică cealaltă, mi-a plăcut, m-am îndrăgostit imediat de ea. Legătura noastră a fost copilăresc de naivă, tainică, poetică şi mai ales curată. Greşit se

crede că în balet domneşte un duh al desfrîului. Eu nu l-am întîlnit şi-mi amintesc cu drag de timpul plăcut pe cînd eram îndrăgostit şi înflăcărat, timp pe care l-am petrecut în împărăţia Terpsichorei. Baletul este o artă admirabilă... dar nu pentru noi, artiştii dramatici. Nouă ne trebuie cu totul altceva, o altă viziune plastică, alt ritm, altă graţie, alte gesturi, alt mers, altă mişcare. Cu totul altceva ! De la balet ar trebui să împrumutăm minunata putere de muncă şi arta de a ne pune la exerciţiu propriul nostru trup.

Perioada în care m-a stăpînit pasiunea pentru balet s-a nimerit a fi tocmai aceea cînd la Moscova sosise celebra dansatoare italiană Zucchi [52]. Ea venea adesea în vizită pe la noi, şi dansa cîteodată, după masă, pe scena teatrului nostru.

Pe vremea aceea fraţii mei aveau un pedagog cocoşat.

„Dacă vrei să-ţi meargă bine, spune o superstiţie italiană, trebuie să îmbrăţişezi şi să săruţi un cocoşat." Cum Zucchi voia să-i meargă cît mai bine în viaţă, căuta să-l sărute de cît mai multe ori pe cocoşat. Dar cum să facă ?

I-am dat atunci ideea să pună în scenă în teatrul nostru, în scop de binefacere, baletul „Esmeralda", rugîndu-l pe cocoşat să joace rolul lui Quasimodo. Astfel, sub pretextul repetiţiilor şi al reluării diferitelor părţi din balet, avea posibilitatea să-l ia în braţe şi să-l sărute de cîte ori lucrul acesta i-ar fi fost necesar pentru fericirea ei italienească. În ceea ce mă priveşte, m-am angajat să ţin socoteala acestor îmbrăţişări şi sărutări.

Începură repetiţiile, la care Zucchi împlinea atribuţiile de regizor şi pe acelea de interpretă a rolului principal, Esmeralda. Astfel am avut prilejul s-o vedem regizînd şi totodată dansînd şi jucînd, adică tocmai ceea ce doream. Fiind superstiţioasă, Zucchi a muncit cu toată seriozitatea. Trebuia să conducă în aşa fel repetiţiile, încît pedagogul să fie convins de seriozitatea lor şi de necesitatea tuturor lucrurilor pe care le făceam. Astfel am putut examina în amănunt munca marii artiste, lucru cu atît mai interesant pentru noi, cu cît Zucchi era în primul rînd actriţă dramatică şi apoi dansatoare, cu toate că şi în coregrafie se dovedea a fi la înălţime. Am putut cunoaşte cu prilejul acestor repetiţii făcute pe jumătate în glumă fantezia ei nesecată, vioiciunea raţionamentului ei, uşurinţa cu care găsea toate soluţiile, originalitatea şi gustul cu care rezolva problemele de creaţie şi cu care realiza punerile în scenă,

extraordinara ei adaptabilitate, şi mai cu seamă credinţa naivă, copilărească, pusă clipă cu clipă în fiece gest executat cît şi în cele ce se petreceau în jurul ei. Ea acorda scenei toată atenţia, fără nici o rezervă.

Mă uimea, de asemenea, degajarea şi lipsa de încordare a muşchilor, în momentele de tensiune sufletească, atît în dramă cît şi în timpul dansului, cînd ca partener mă apropiam s-o susţin, în vreme ce eu, dimpotrivă, folosind şi imitînd modele străine pe scenă, mă aflam neîncetat într-o stare de încordare, ca un arc întins, şi cu imaginaţia amorţită. Fantezia mea scenică, putinţa de a mă adapta, înclinarea spre problemele creaţiei şi altele se reduceau la mine numai la realizarea unei asemănări cu actorul pe care-l copiam. Nici nu mai aveam unde să-mi aplic gustul propriu şi originalitatea şi asta numai pentru că mă foloseam de modele străine, luate de-a gata. Atenţia mi-era îndreptată nu înspre ceea ce se petrecea în clipa aceea pe scenă, ci înspre alte lucruri petrecute cîndva pe o altă scenă, de unde eu îmi luam modelul. Făceam nu ceea ce simţeam, ci repetam ceea ce simţise un altul. E imposibil să trăieşti simţăminte străine dacă nu izbuteşti să ţi le însuşeşti. De aceea, copiam doar superficial roadele unei suferinţe străine : îmi încordam puterile fizice şi mă înflăcăram. Zucchi m-a silit poate pentru întîia oară să cuget la această greşeală, împotriva căreia încă nu ştiam cum să lupt.

Sub influenţa lui Mamontov, după interesul care mă prinsese pentru balet, şi-a făcut loc în viaţa mea artistică o adevărată pasiune pentru operă. După 1870 începuse să se simtă o apreciabilă înviorare a operei ruse. Ceaikovski şi alte celebrităţi ale lumii muzicale au început să scrie pentru teatru. În ce mă priveşte, cuprins de entuziasmul general, mi-am închipuit că sînt cîntăreţ şi am pornit să mă pregătesc pentru cariera de operă.

Era pe vremea cînd, printre profesorii de canto, se bucura de un deosebit renume celebrul tenor Fedor Petrovici Komissarjevski[53], tatăl nu mai puţin celebrei actriţe Vera Fedorovna Komissarjevskaia şi al lui Fedor Fedorovici Komissarjevski, cunoscutul regizor din vremurile noastre. Cu el am luat primele lecţii de canto. Zilnic, după ce terminam lucrările de birou, adeseori fără să mai mănînc, mă duceam la celălalt capăt al oraşului, la ora de studii pe care o aveam cu noul meu prieten. Nu ştiu ce mi-a folosit mai mult : lecţiile propriu-zise sau discuţiile ce urmau.

Cînd mi s-a părut că făcusem destule progrese la învăţătură pentru ca să pot apărea într-un rol, am hotărît să punem în scenă un spectacol. Însuşi F. P. Komissarjevski, dornic de a-şi face din nou apariţia în teatru, şi-a exprimat dorinţa să joace alături de mine. Teatrul nostru, adică sufrageria, era liberă în zilele acelea, şi de aceea am decis să ne folosim de ea. Am pregătit două scene: duetul cu Mefisto din „Faust" (Komissarjevski şi cu mine) şi primul act din opera lui Dargomîjski „Rusalka", în care eu cîntam rolul morarului, iar Komissarjevski pe cel al cneazului. În afară de acestea, am ales pentru ceilalţi elevi şi alte fragmente, dîndu-le prilejul să joace; printre interpreţi se aflau şi cîntăreţi adevăraţi, cu glasuri mult mai frumoase decît al meu. Chiar de la cea de a doua repetiţie am răguşit; şi cu cît cîntam mai mult, cu atît răguşeam mai tare.

Mare păcat! E doar atît de plăcut şi de uşor să joci într-o operă, să joci, spun, iar nu să cînţi (mai ales atunci cînd nu ai voce). Totul e creat de compozitor, iar în seama ta nu rămîne decît să redai cu tîlc ceea ce a făcut el, pentru ca succesul să-ţi fie asigurat. De altminteri nici nu înţeleg cum s-ar putea să nu te pasionezi de o partitură scrisă de un compozitor talentat. Muzica, orchestraţia, leit-motivele, toate sînt atît de convingătoare, atît de limpezi şi de elocvente, încît mort să fii şi n-ai putea rămîne nesimţitor în faţa lor. Trebuie să nu-ţi pui tu singur beţe-n roate şi să te dăruieşti cu totul puterii fermecate. În afară de asta, şi canoanele operei pentru un Mefistofel, pentru un Morar din „Rusalka" sînt atît de precise, de limpezi şi invariabile, încît nu cer nici o muncă prealabilă: intri în scenă şi joci cum se cuvine. Cu alte cuvinte, nu faci decît să copiezi, şi atît! Iar idealurile mele de atunci nu tindeau mai sus, cu atît mai mult cu cît în general voiam să semăn cu adevăraţii actori şi în special cu favoritul zilei, la care ţineam pe vremea aceea.

Din fericire pentru mine, spectacolul n-a trecut de stadiul repetiţiei generale, deoarece se vedea limpede că numai cinste nu-mi putea face. În afară de aceasta, din cauza muncii intense de zi cu zi, vocea începuse să-mi scadă din ce în ce, pînă cînd a scăzut într-atît, încît nu mai puteam scoate din gît decît un sunet răguşit.

Jucînd pe aceeaşi scenă cu cîntăreţi de valoare, mi-am dat seama că vocea mea nu era bună pentru operă şi că nu aveam suficientă pregătire muzicală. Am văzut limpede că n-am să ajung

niciodată cîntăreţ de operă şi că voi fi silit să renunţ, o dată pentru totdeauna, la o astfel de năzuinţă.

Am întrerupt lecţiile de canto, continuînd totuşi să-l vizitez zilnic pe fostul meu profesor, F. P. Komissarjevski, ca să discutăm despre artă şi să întîlnesc acolo oameni legaţi de muzică şi canto, profesori la conservatorul unde Komissarjevski preda la clasa de operă, iar eu continuam să fac parte dintre directori. Trebuie să recunosc că aveam în taină un gînd îndrăzneţ : să ajung asistentul lui Komissarjevski la clasa de ritmică. Nu puteam uita impresia încîntătoare pe care mi-o lăsase în timpul repetiţiilor de operă, mimica ritmată în sunetele muzicii. Era cu neputinţă să nu observi faptul că actorii izbuteau să înmănunchieze diferitele ritmuri într-un tot armonic, că orchestra şi dirijorul aveau un ritm al lor, că inevitabil şi paralel cu el mergea cîntecul soliştilor, dar că întregul cor ridica şi lăsa braţele într-alt ritm şi că se mişca după un al treilea sistem. Fiecare dintre cîntăreţi se mişca după cum îi venea sau, mai degrabă, nu se mişca în ritmul său sau, ceea ce e şi mai sigur, se mişca fără nici un ritm.

Încercam să-i demonstrez lui Komissarjevski necesitatea unei educaţii cu privire la o ritmică a coriştilor. Ideea mea l-a entuziasmat. Am găsit un acompaniator improvizat şi am petrecut seri întregi mişcîndu-ne, odihnindu-ne sau tăcînd, după un anume ritm.

Din nefericire, propunerea lui Komissarjevski de a se organiza cursul proiectat a fost respinsă de conservator, aşa încît experienţele noastre au luat şi ele sfîrşit. De atunci, însă, cum aud muzică, apar fără voie în mine mişcări ritmice şi încep să mimez în ritm, respectînd acele principii pe care le întrezărisem pe atunci.

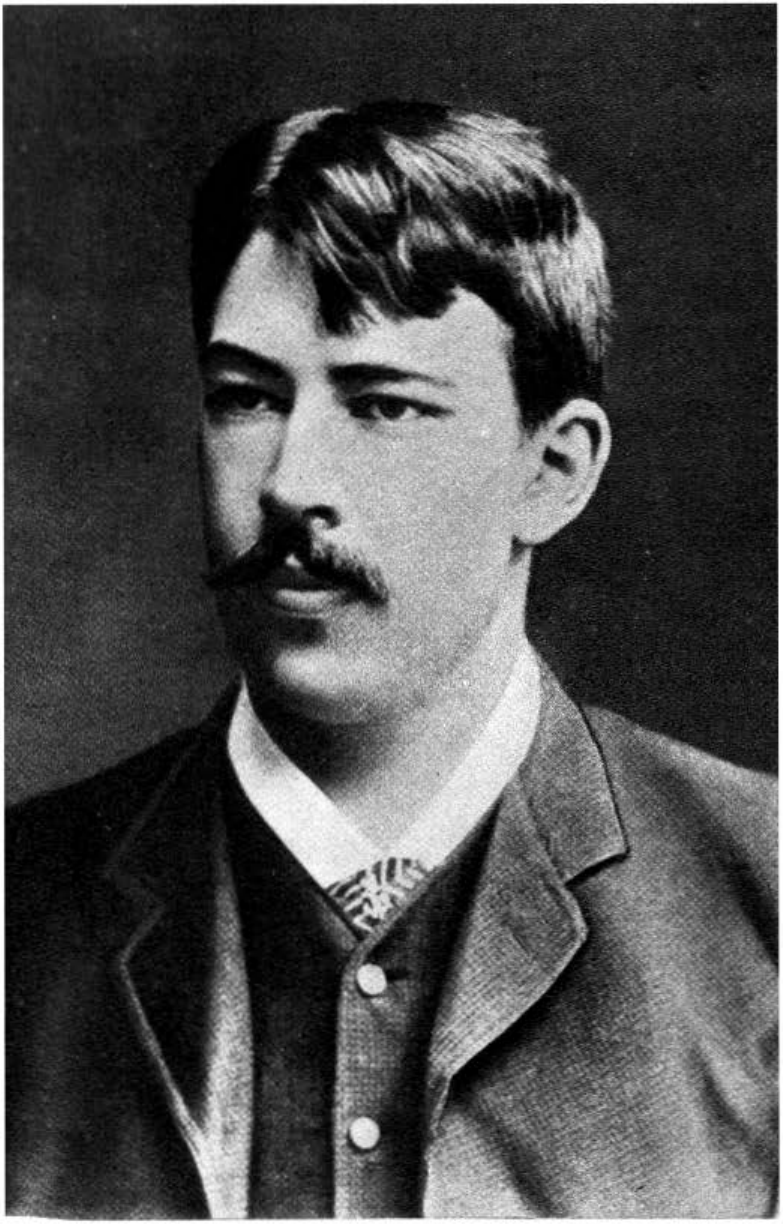
Aceste principii, neclare încă, m-au stăpînit şi în dramă — deşi nu puteam înţelege ce pornire anume stătea la baza cutăruia sau cutăruia dintre ritmurile pe care le foloseam în timpul jocului.

Fără să fi pătruns bine în el, intuind doar acest domeniu al ritmului, l-am dat cu timpul uitării ; pe semne că, în subconştientul meu, aceste preocupări mai dăinuiau încă. Dar... despre aceasta voi vorbi la timpul cuvenit.

Aşadar, cîntul nu era vocaţia mea. Ce-mi rămînea de făcut ? Să mă întorc la operetă, la spectacolele de familie ? Mi-era cu neputinţă. Aflasem prea multe de la Komissarjevski în legătură cu ţelurile şi problemele înalte ale artei.

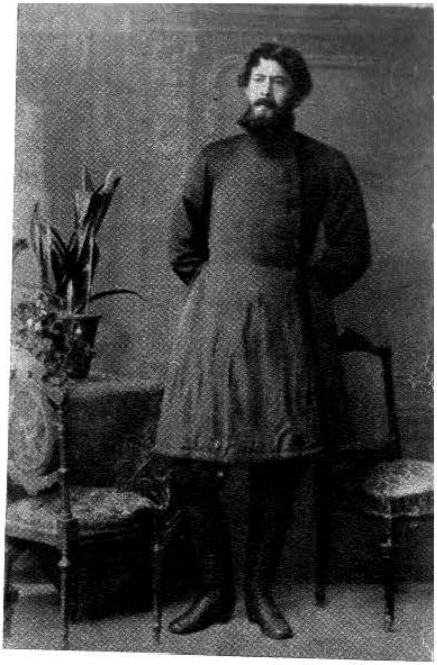
Lavergé.
Opera-vodevil „Elixirul dragostei".
După o fotografie din 1892.

Nanki-Pu — K. S. Stanislavski,
Ium-Ium — A. S. Șteker (născută Alexeeva).
„Micadoul" — operetă de A. Sullivan.
1887



K. S. Stanislavski.
1885

Baronul.
„Cavalerul avar" de A. S. Puşkin.
1888



(Sus, dreapta) Anani Iakovlev.
„Soartă amară" de A. F. Pisemski.
1888

Sotenville.
„Georges Dandin" de Molière.
1888

K. S. Stanislavski.
1890

În afară de aceasta, după cum am spus, trupa noastră de acasă se destrămase.

Mai rămînea drama. Îmi dădeam seama că era forma cea mai grea a artei scenice. Ajunsesem la o răscruce ; mă zbăteam fără să-mi aflu un rost temeinic.

În perioada aceasta de „interregn" care se tot prelungea, viaţa mi-a dat o lecţie cît se poate de folositoare pentru evoluţia mea artistică.

La un moment dat, în sala teatrului nostru a avut loc un spectacol dat în scop de binefacere. Faptul că, alături de noi, membrii cercului „Alexeev", jucau şi cîţiva actori de la Teatrul Mic constituia o atracţie deosebită pentru public. Se pusese în scenă „Norocosul", piesa lui V. I. Nemirovici-Dancenko, pe vremea aceea unul dintre cei mai populari şi talentaţi dramaturgi. Printre interpreţi se găseau celebra Glikeria Nikolaevna Fedotova, Olga Osipovna Sadovskaia şi alţi artişti ai gloriosului nostru Teatru Mic, căruia îi datoram atîta [54]. Era o cinste neaşteptată şi nemeritată. În faţa acestor artişti mari, care mă mişcau şi mă tulburau prin purtarea lor faţă de noi, îmi simţeam din plin nimicnicia.

Piesa „Norocosul" făcea parte din repertoriul Teatrului Mic, pe a cărui scenă fusese reprezentată de mai multe zeci de ori în cursul acelei stagiuni. Pentru noi ea era însă cu totul nouă. Se înţelege deci că repetiţiile nu se făceau pentru actorii Teatrului Mic, ci pentru amatorii de la cercul „Alexeev". Şi cu toate acestea, actriţele cu renume, care jucaseră piesa de nenumărate ori, soseau cu cîte o jumătate de oră înainte de începerea repetiţiilor şi se pregăteau, în vreme ce amatorii (bineînţeles în afară de mine) întîrziau de cele mai multe ori.

Actorii cu faimă repetau cu vocea plină, pe cîtă vreme diletanţii de abia îşi şopteau rolurile, citind textul din caiete. Ce-i drept, toţi aceştia erau oameni cu diferite ocupaţii şi nu aveau îndeajuns timp liber. Dar ce importanţă au asemenea lucruri pentru artişti şi pentru teatru !

Jucam pentru întîia oară alături de actori adevăraţi, alături de talente mari. Era un eveniment de seamă în viaţa mea. Mă pierdeam însă necontenit, mă intimidam şi-mi era ciudă pe mine însumi ori de cît ori, din timiditate, spuneam că înţeleg, atunci cînd de fapt nu prindeam mai nimic din explicaţiile date. Cea mai mare grijă a mea era să nu supăr pe cineva, să nu-l reţin, să memorez şi să redau întocmai tot ceea ce mi se arăta. Toate acestea contrave-

neau în întregime celor ce se cer unei adevărate creaţii artistice. Altfel nu ştiam însă să procedez şi nici nu era cazul ca cineva să se apuce să mă înveţe. Nu se puteau face din repetiţii lecţii de artă dramatică, cu atît mai mult cu cît cu puţin timp înainte, plecasem de la Şcoala de Artă Dramatică, plecasem de la aceeaşi Glikeria Nikolaevna Fedotova, cu care mă întîlneam acum în calitate de artist format.

Din cauza lipsei de experienţă, „cîrligele mele", după cum se spune pe limba actoricească, nu ţineau. Mă aprindeam într-o clipă şi de îndată mă şi stingeam. De aceea şi replicile şi gesturile mele pe scenă erau cînd energice, şi atunci vocea mi-era sonoră, cuvintele sunau limpezi şi ajungeau pînă la spectatori, cînd slabe, şi atunci mă moleşeam, începeam să vorbesc în şoaptă, limba mi se împletica şi, în timpul repetiţiilor, mi se striga din sală : „Mai tare !"

Puteam, desigur, să mă silesc să vorbesc şi mai tare ori să mă mişc cu mai multă energie, dar de cîte ori te sileşti să-ţi umfli glasul numai de dragul sonorităţii lui şi să te mişti cu mai multă sprinteneală numai de dragul sprintenelii, fără să ai un temei şi un imbold lăuntric pentru asta, atunci te simţi şi mai stingherit pe scenă. O asemenea stare sufletească nu poate da naştere unei adevărate dispoziţii de creaţie. Iar alături de mine vedeam că actorii adevăraţi erau parcă mîndri de ceva care venea dinlăuntrul fiinţei lor, ceva care-i ţinea la un nivel constant de încordare, şi nu-i lăsa să scadă. Ei nu puteau să nu vorbească tare pe scenă sau să nu se mişte cu vioiciune. În orice stare s-ar fi aflat ca oameni, fie trişti, fie chinuiţi de o durere de cap sau de gît, ei se mişcau totdeauna cu energie şi vorbeau tare. Cu totul altfel stăteau lucrurile cu noi, diletanţii de pe acea vreme : noi aveam mereu nevoie să fim înflăcăraţi, să fim îmbărbătaţi ori înviorati de ceva dinafară. Nu stăpîneam noi publicul, ci dimpotrivă, aşteptam ca el să ne ia de mînă, să ne încurajeze, să ne mîngîie şi atunci, poate-poate ne-ar fi venit şi nouă poftă să jucăm.

— Care să fie cauza ! o întrebam eu pe Fedotova.

— Nu ştii, dragul meu, de unde să începi, şi nici nu vrei să înveţi, mă lua la rost Fedotova, domolind cuvintele aspre cu glasul ei melodios şi plin de intonaţii mîngîietoare. N-ai antrenament, n-ai ţinută, n-ai disciplină, şi fără lucrurile astea, un actor nu poate înfăptui nimic.

— Dar cum aş putea să-mi formez o disciplină ? încercam eu să aflu.

— Joacă mai des cu noi, dragul meu, şi o să te învăţăm. Să ştii că nu sîntem totdeauna aşa cum ne vezi acum. Sîntem adesea şi severi. Vai, dragul meu, cîte mai înghit unii, ah, cîte mai înghit de la noi ! Actorii de azi stau cu mîinile în sîn, aşteptînd ca Apollo să le trimită de sus inspiraţia. Zadarnic, dragule ! Apollo are el destule pe cap !

Şi, într-adevăr, după ce cortina s-a ridicat şi spectacolul a început, actorii antrenaţi au dat de îndată spectacolului nota justă, trăgîndu-ne după ei, ca şi cum ne-ar fi prins cu arcanul. Cu asemenea tovarăşi nu poţi să adormi de-a-n picioarelea şi nici să scazi tonul. Mi se părea că şi jocul meu e inspirat. Dar vai ! Totul n-a fost decît o iluzie. Nu mi-am realizat nici pe departe rolul.

Antrenamentul şi disciplina actorilor adevăraţi s-au făcut şi mai mult simţite cu prilejul repetării aceluiaşi spectacol în oraşul Reazan [55], aproape cu aceeaşi formaţie, adică cu artiştii Teatrului Mic şi cu mine. Iată cum s-au petrecut lucrurile.

În ziua cînd m-am întors din străinătate la Moscova, printre cei veniţi să mă întîmpine, l-am văzut pe peronul gării şi pe colegul meu Fedotov [56], fiul artistei Fedotova, unul dintre interpreţii piesei. Fusese trimis de întreg ansamblul care jucase în „Norocosul", să mă roage să-i scot din încurcătură. Trebuia să plec de îndată cu el la Reazan şi să-mi joc acolo rolul în locul lui A. I. Iujin, artist al Teatrului Mic, care se îmbolnăvise. Cu toate că mă simţeam extrem de obosit după lunga mea călătorie, nu-l puteam refuza şi am plecat împreună cu el fără să-mi văd măcar familia care mă aştepta. În tren, într-un vagon de clasa a doua, mi s-a dat textul piesei ca să-mi reîmprospătez rolul pe care-l uitasem pe jumătate, deoarece nu-l ştiusem niciodată bine şi-l jucasem numai o dată. Mintea însă mi se îngreuia tot mai mult din pricina zgomotului, a discuţiilor, a du-te-vino-ului din tren şi prindeam foarte greu cele ce citeam. Nu-mi puteam aminti textul, mă frămîntam, ajungînd în unele clipe la deznădejde, căci mai mult ca de orice mă temeam să urc pe scenă fără să ştiu rolul.

Mi-am făcut însă o socoteală : „O să ajung la destinaţie, o să dea Dumnezeu să găsesc o cameră liberă în care am să mă ferec ca să pot citi cu mare atenţie, măcar o dată, rolul".

Dar lucrurile au stat cu totul altfel. Spectacolul urma să aibă loc nu într-un teatru ci la un cerc militar pe o scenă micuţă, de amatori, alături de care se afla o cameră despărţită prin paravane. Acolo se aflau şi cabinele actorilor şi ale actriţelor, precum şi foa-

ierul în care, pe o masă, era pregătit din vreme pentru noi un samovar mare, ceai. Tot acolo mai fusese vîrîtă şi o fanfară, pentru ca să fie mai mult loc liber în sala de spectacole. Şi atunci cînd, în imediata apropiere a actorilor care se machiau şi se îmbrăcau, a mai început şi fanfara să cînte din toate puterile şi să bată tobele, m-a cuprins un vîrtej de n-am mai văzut nimic înaintea ochilor. Fiecare notă a marşului mă lovea parcă în moalele capului. Aşa că m-am văzut nevoit să renunţ a-mi mai citi rolul, lăsîndu-mă în seama sufleurului care, din fericire, era neîntrecut.

Cînd am intrat în scenă, mi s-a părut că a fluierat cineva. Şi apoi încă o dată... din nou... mai tare... Nu puteam înţelege ce se întîmplă. M-am oprit, am cercetat sala cu privirile şi am văzut cum unii dintre spectatori se aplecaseră înspre mine şi mă fluierau înciudaţi.

— Dar de ce ? Ce făcusem ?

Am aflat după aceea că am fost fluierat pentru că venisem să joc în locul lui Iujin. M-am ruşinat atît de tare, încît am fugit în culise.

„M-am făcut de rîs ! Am văzut-o şi pe asta ! Iată-mă şi fluierat !"

N-aş putea spune că a fost o împrejurare deosebit de plăcută. Dar ca să fiu sincer, nici rău prea mare nu mi-a făcut. Ba m-am simţit chiar satisfăcut, deoarece în felul acesta mi se dădea dreptul să joc prost, găsind justificarea în supărarea şi în jignirea ce mi se adusese, sau pur şi simplu putînd să susţin că mi se tăiase pofta să joc. Gîndul acesta m-a înviorat şi am intrat din nou în scenă, unde de data aceasta am fost întîmpinat cu aplauze pe care, firește, orgoliul meu jignit le-a primit cu dispreţ, nedîndu-le nici o atenţie. Stăteam pe scenă ca o stană de piatră, ca şi cum aplauzele nici nu mi-ar fi fost adresate. Era de la sine înţeles că nu puteam excela într-un rol pe care nu-l pregătisem. Şi, în afară de asta, mi se întîmpla să joc pentru întîia oară bizuindu-mă pe sufleur. Cumplită e situaţia cînd eşti silit să joci fără să fi învăţat rolul ! Un adevărat coşmar !

În sfîrşit, spectacolul s-a terminat. De îndată ce ne-am demachiat, am pornit spre gară ca să ne întoarcem la Moscova. Am scăpat însă trenul şi ne-am văzut siliţi să înnoptăm la Reazan. Pînă să ne găsim cameră, admiratorii Fedotovei şi ai Sadovskaiei au organizat o masă. Doamne ! Ce mutră nenorocită aveam ! Eram palid din pricina durerii de cap, adus din spate, cu picioarele tremurînde

încît abia mai mă puteam mişca. În timpul mesei am adormit, pe cînd Fedotova, care după vîrstă mi-ar fi putut fi mamă, a rămas neobosită, tînără, cochetă, veselă, vioaie, vorbăreaţă. S-ar fi putut spune că e soră-mea. Sadovskaia, care era şi ea la o vîrstă destul de înaintată, nu se lăsa mai prejos decît prietena ei.

— Ce vreţi, abia am sosit din străinătate, mă scuzam eu.

— Ăi fi venind tu din străinătate, da' mama e bolnavă, are treizeci şi opt de grade, îmi răspunse fiul actriţei.

„Iată ce înseamnă antrenamentul şi disciplina", mi-am zis eu.

Datorită faptului că jucasem adeseori în spectacole de amatori, ajunsesem destul de cunoscut printre diletanţii moscoviţi. Eram poftit cu plăcere atît la diferite spectacole, cît şi în felurite cercuri, unde am avut prilejul să-i cunosc pe mai toţi artiştii-amatori ai vremii şi să lucrez cu diferiţi regizori. De asemeni puteam să-mi aleg piesa şi rolurile după gustul meu, ceea ce-mi dădea posibilitatea să-mi încerc puterile în diferite roluri, mai ales în cele dramatice, veşnicul vis al tineretului. Cînd omul clocoteşte de energie tinerească şi nu ştie cum să-şi folosească forţele, tinde „să-şi fărîmiţeze pasiunile". Dar... precum am mai spus-o, în aceeaşi măsură în care e primejdios să cînţi partituri grele, ca bunăoară cele din repertoriul wagnerian, e primejdios şi dăunător pentru un tînăr lipsit de pregătirea şi tehnica necesară să se apuce de roluri care îi întrec puterile. Cînd eşti silit să faci un lucru care te depăşeşte, recurgi la tot soiul de tertipuri, îndepărtîndu-te astfel de calea cea bună, adevărată. Aşa au stat lucrurile şi cu mine şi încă cu prisosinţă, în perioada încercărilor mele de amator, în perioada de „interregn", care se tot prelungea.

Jucam în diferite spectacole ocazionale ale cercurilor de amatori, pe cît de repede înfiripate, pe atît de repede destrămate, în localurile murdare, neîncălzite şi neîncăpătoare ale cercurilor, într-un mediu înfiorător. Repetiţiile erau mereu amînate, se lipsea, se flirta în loc să se muncească, vorbăria era în toi, spectacolele se înjghebau în grabă, iar publicul venea mai mult ca să poată dansa la sfîrşitul reprezentaţiei [57]. Eram nevoiţi să jucăm în localuri fără foc. Cînd erau geruri mari, îmi stabileam cabina acasă la sora mea, care stătea în apropierea teatrului unde jucam deseori. La fiecare antract trebuia să mă duc cu o birjă pînă la mine, la cabină, adică pînă la locuinţa surorii mele, ca să mă îmbrac, iar după ce mă întorceam trebuia să stau cu şuba pe mine pînă ce intram în scenă.

Ce îngrozitoare erau aceste spectacole de amatori, pregătite de mîntuială ! Cîte nu mi-a fost dat să văd şi să trăiesc datorită lor ! Astfel, cu prilejul unui spectacol de acest fel, din cei 15 interpreţi ai unui vodevil, n-au venit nici jumătate din actori, iar noi, interpreţii unei alte piese, am fost siliţi să jucăm şi în vodevil de care nu aveam habar.

— Cum o să jucăm ? întrebam noi nedumeriţi.

— Cum ? Intraţi şi voi în scenă şi spuneţi orice vă trece prin minte. Trebuie să ducem cu bine spectacolul pînă la capăt de vreme ce publicul a dat bani.

Şi aşa am şi făcut. Am intrat în scenă şi am îndrugat tot ce ne-a trăsnit prin cap. Cînd nu mai aveam ce spune, ieşeam. În locul nostru veneau alţii şi făceau acelaşi lucru. Cînd se golea scena, eram din nou îmbrîncit din culise spre rampă. Rîdeam, şi noi şi publicul, de toată aiureala aceasta de pe scenă. La sfîrşit, am fost aclamaţi de întreaga sală, care striga mereu „bis", iar impresarul triumfa.

— Aţi văzut ? Ce vă spuneam eu ? se umfla el în pene. Şi voi mai făceaţi şi nazuri !

Mi s-a întîmplat adesea să mă găsesc în tovărăşia unor persoane dubioase. Dar ce puteam face ? De jucat în altă parte nu aveam unde, iar inima îmi dădea ghes să joc. Veneau şi excroci şi cocote. Pentru mine, „om cu situaţie", director al Societăţii Muzicale Ruse, şi pentru „reputaţia" mea de atunci, nu era un lucru lipsit de primejdii faptul că mă manifestam într-un asemenea mediu. Trebuia să mă ascund sub cîte un pseudonim pe care-l căutam cu multă sîrguinţă, nădăjduind că nu se va şti cine sînt. Pe vremea aceea mă pasionam după un actor amator, doctorul M. [58], care jucase sub numele de Stanislavski. El părăsise scena şi atunci m-am hotărît să-i iau numele, cu atît mai mult cu cît, după cum mi se părea mie pe atunci, mă ascundeam mai bine sub acest nume polonez. Totuşi m-am înşelat şi iată cum.

Jucam într-un vodevil franţuzesc în trei acte, a cărui acţiune se petrecea în cabina unei actriţe. Frezat, parfumat, elegant, am dat buzna în scenă, în mînă cu un uriaş buchet de flori. Am intrat... şi am înlemnit. În faţa mea, în loja principală, şedeau tata, mama şi bătrînele noastre guvernante. Actele următoare erau presărate cu scene pe care severa cenzură a familiei nu le-ar fi putut îngădui. Încremenisem de încurcat ce eram. Astfel că, în locul unui tînăr dezgheţat şi curtenitor cum ar fi trebuit să fiu după indica-

ţiile rolului, m-am purtat ca un băiat modest şi cuminte. La întoarcerea acasă m-am ferit să dau ochii cu ai mei. A doua zi, tata mi-a spus doar atît :

— Dacă vrei cu orice preţ să joci în afara casei, caută de-ţi formează un cerc şi un repertoriu onorabil. Nu te mai compromite în tot felul de porcării, alături de cine ştie ce oameni.

Bătrîna guvernantă, care mă ştia din leagăn, a strigat :

— Niciodată, niciodată n-aş fi crezut că un băiat atît de curat sufleteşte cum e Kostea al nostru, să fie în stare ca, într-atîta lume... Ce grozăvie, ce grozăvie ! De ce le-a fost dat ochilor mei să vadă asta ?!...

Nu există însă rău care să nu-şi aibă partea lui de bine : de-a lungul acestor hoinăreli pe la spectacolele de amatori, am avut prilejul să cunosc tot felul de personaje, care mai tîrziu au ajuns membri marcanţi ai cercului nostru de amatori „Societatea de artă şi literatură", şi mai apoi au trecut la Teatrul de Artă. Printre aceştia se aflau : Artiom [59], Samarova [60], Sanin [61] şi Lilina [62].

TINEREȚEA MEA ÎN ARTĂ

SOCIETATEA DE ARTĂ ŞI LITERATURA DIN MOSCOVA

Apăruse pe atunci la Moscova un regizor cunoscut la vremea lui, anume Alexandr Filippovici Fedotov [63], soţul renumitei actriţe Fedotova şi tatăl prietenului meu Alexandr Alexandrovici Fedotov, despre care am mai vorbit. Alexandr Filippovici organizase un spectacol cu care urma să se prezinte în faţa publicului din Moscova. Am fost şi eu invitat, prin fiul său, să iau parte la această reprezentaţie. Se juca „Împricinaţii" („Les Plaideurs") a lui Racine, în traducerea lui A. F. Fedotov, care era totodată şi poet dramatic. Rolul principal îl juca un pictor amator şi estet, bine cunoscut pe atunci, Feodor Lvovici Sollogub [64], nepot al reputatului scriitor V. A. Sollogub, autorul „Tarantas"-ului şi prietenul lui V. S. Soloviov. Eu jucam rolul principal în piesa într-un act „Jucătorii de cărţi" [65] de Gogol, cu care începea spectacolul. Era întîia oară cînd mi-a fost dat să întîlnesc un regizor cu adevărat talentat. Apropierea şi repetiţiile cu A. F. Fedotov au fost pentru mine cea mai bună şcoală. Pesemne că-i trezisem interesul, deoarece se străduia prin toate mijloacele să mă apropie de familia sa.

Spectacolul lui Fedotov a avut succes. Mai apoi, nu m-am mai putut întoarce la vechile spectacole de amatori.

Noi toţi, cîţi jucasem la acest spectacol al lui Fedotov, nu mai voiam să ne despărţim unii de alţii. Am început să vorbim de crearea unei mari societăţi care, pe de o parte să strîngă laolaltă

într-un cerc dramatic pe toţi amatorii, iar pe de altă parte, pe toţi artiştii şi protagoniştii din alte teatre, într-un club la care însă să nu se joace cărţi. La o societate de felul acesta năzuisem de mult şi eu, şi prietenul meu, Feodor Petrovici Komissarjevski. Îmi rămînea numai să-l pun în legătură pe Komissarjevski cu Fedotov şi să discutăm în amănunt asupra acestei iniţiative atît de însemnate.

Cînd doreşti ceva cu toată puterea, orice proiect ţi se pare simplu şi uşor de împlinit. Tot atît de uşoară ni se părea şi nouă pe atunci înfăptuirea acestui vis, care consta în realizarea fondurilor necesare din cotizaţiile membrilor şi din donaţiile ocazionale. Ca o avalanşă care, prăvălindu-se de pe munte, ia cu sine tot ce întîlneşte în cale, tot aşa şi noua noastră preocupare, pe măsură ce creştea, se adîncea, aducînd noi şi noi probleme, cerînd mereu organizări tot mai întortocheate. Împuternicitul actorilor şi al scriitorilor era Fedotov, al lumii muzicale şi al operei, Komissarjevski, iar cel al pictorilor, contele Sollogub. Totodată şi-a dat adeziunea la societatea noastră şi editorul revistei de artă şi literatură „Artistul“ [66] care-şi începuse pe vremea aceea apariţia şi care s-a bucurat mai tîrziu de un mare succes. Fondatorii acestei reviste s-au folosit de societatea noastră care lua fiinţă, pentru a-şi populariza publicaţia. Şi, pe măsură ce planurile noastre luau proporţii tot mai mari, am hotărît să deschidem o clasă de dramă şi una de operă [67]. Cum să nu ne fi gîndit la ele cînd aveam în rîndurile noastre profesori renumiţi de talia lui Fedotov şi a lui Komissarjevski !

Toată lumea era de părerea noastră şi ne prezicea o izbîndă temeinică. Numai contele Sollogub îmi mai potolea închipuirea înfierbîntată şi mă ferea să cad în exagerări.

Şi actriţa Fedotova m-a chemat, şi nu o dată, la ea ca să-mi atragă atenţia prietenește, ca o mamă, asupra primejdiei ce, pare-se, mă ameninţa. Dar din pricina firii mele care mă împingea cu încăpăţînare, prosteşte, spre orice mă pasiona adînc, glasul înţelepciunii nu ajungea la conştiinţa mea. Puneam pesimismul Fedotovei pe socoteala unor neînţelegeri familiale cu soţul ei, iar în experienţa practică a lui Sollogub nu aveam încredere, bănuindu-l a fi un om atras doar de preocupările lui plastice.

S-a întîmplat ca, tocmai atunci, spre nenorocul sau norocul meu, să primesc o sumă importantă de bani, vreo douăzeci şi cinci sau treizeci de mii de ruble. Cum nu prea eram obişnuit să am bani, m-am şi văzut milionar. Aflîndu-se la începuturile ei, socie-

tatea noastră avea nevoie de un avans pentru a nu pierde un local potrivit, fără de care pe atunci mi se părea că realizarea ei n-ar fi fost cu putinţă. Am avansat din fondurile mele suma necesară. În urmă s-a ivit nevoia unor reparaţii urgente pentru amenajarea localului, de unde necesitatea altor bani. Cum altă sursă financiară nu exista pentru moment, comitetul mi s-a adresat din nou mie, iar eu, înflăcărat cum eram, n-am refuzat nici de data asta.

Solemnitatea inaugurării „Societăţii de artă şi literatură" a avut loc la sfîrşitul anului 1888, în toiul stagiunii de iarnă, într-un local admirabil amenajat, în mijlocul căruia se afla o sală încăpătoare de spectacol (în acelaşi timp şi sală de dans) [68]. În jurul sălii se aflau rînduite foaierul şi atelierul pictorilor. Ei zugrăviseră în întregime pereţii, şi tot după schiţele lor fuseseră comandate atît mobila, cît şi celelalte accesorii. În acest colţ încîntător se adunau pictorii, lucrau la schiţele lor şi, în cadrul unor reuniuni, le vindeau la licitaţie, iar cu banii încasaţi trăiau.

Cu acest prilej, actorii tuturor teatrelor citeau şi interpretau felurite scene, improvizau şarade, alţii cîntau sau dansau, schimbîndu-şi între ei îndeletnicirile artistice, adică actorii se manifestau adesea ca dansatori şi cîntăreţi, iar dansatorii, ca artişti dramatici.

În seara inaugurării societăţii a fost de faţă întreaga intelectualitate. La sfîrşit, asistenţa a mulţumit iniţiatorilor societăţii şi în special mie, pentru faptul că izbutisem să-i strîngem pe toţi artiştii sub acelaşi acoperămînt. Toţi căutau să ne încredinţeze că aşteptau de mult să fie adunaţi la un loc artişti şi pictori, muzicieni şi oameni de ştiinţă. Inaugurarea a fost salutată cu entuziasm şi în presă. După cîteva zile a avut loc primul spectacol dat de secţia dramatică a societăţii noastre [69]. Această împrejurare însă, îşi are povestea ei, pe care ţin s-o istorisesc.

CEA DINTII STAGIUNE

Operaţia

Se hotărîse încă din primăvară ca deschiderea stagiunii să se facă cu „Cavalerul avar" de Puşkin, şi „Georges Dandin" de Molière. Pentru nişte începători ca noi, pietre mai grele de încercare nici că se puteau găsi. Şi acum mă întreb încă nedumerit : după

care criterii ne vom fi condus, pentru a alege asemenea piese ? Numai în ceea ce-l priveşte pe Puşkin, fiecare frază de-a lui poate alcătui tema unei întregi opere dramatice, sau cel puţin a unui act întreg. A interpreta cîteva pagini din opera lui dramatică înseamnă a interpreta cîteva piese de mare importanţă. Tragedia avariţiei, expusă doar în cîteva pagini, epuizează fără rezervă, *tot* ceea ce s-a spus sau se va mai spune în privinţa acestui viciu omenesc.

Jucam în ambele piese ; în cea dintîi, rolul tragic principal, cel al Avarului ; în a doua, rolul comic al lui Sotenville. Rolurile din repertoriul clasic cer a fi turnate în bronz, ca monumentele, lucru ce nu stă în puterile unui începător, ale unui diletant. Amatorul, pentru a-şi exercita posibilităţile actoriceşti, nu are nevoie decît de o intrigă interesantă, de o acţiune exterioară care, prin ele însele, pot ţine trează atenţia spectatorului. La Puşkin însă, intriga este foarte simplă, iar acţiunea exterioară aproape inexistentă. Forţa lui dramatică se bizuie pe o acţiune ce se desfăşoară pe un plan sufletesc.

„Oare pe cine aş putea lua ca model ? Pe cine aş putea imita ? N-am văzut pe nimeni jucînd rolul acesta şi nici nu-mi închipui care dintre actori l-ar putea interpreta şi cum l-ar interpreta. Mă aflu într-o situaţie cît se poate de încurcată", îmi spuneam eu. „Cum o s-o scoată la capăt cu mine Fedotov ? Am să mă las cu totul în seama lui."

— Astă-seară am să dorm, sau mai bine zis am să stau treaz la dumneata, îmi comunică într-o bună zi Fedotov. Fă în aşa fel încît să avem o cameră comună, cu paturile unul lîngă altul, ca să putem vorbi.

Am făcut întocmai.

Fedotov era un bătrîn cu o coamă deasă de păr cărunt, cu mustaţa aspră, tunsă, deşi toată viaţa şi-o răsese, aşa cum le stă bine actorilor ; avea o mimică actoricească mobilă şi un tic nervos al feţei. Avea şi un tic al ochilor : clipea necontenit. Era puţin adus din spate din pricina astmei, boală care totuşi nu-i stînjenea în nici un fel energia lui supraomenească. Fuma fără încetare nişte ţigarete subţiri, de damă, aromate, pe care le aprindea una de la alta.

În cămaşă de noapte şi desculţ, a început cu un entuziasm înflăcărat şi cu un talent inepuizabil să-mi descrie decorul şi planul punerii în scenă pe care el spunea că le „gîndise", deşi de

fapt nici el singur nu ştiuse pînă atunci cum vor fi. Le improviza pe măsură ce vorbea, pentru a stimula inspiraţia atît în mine cît şi în el însuşi. Mai tîrziu aveam să folosesc şi eu metoda lui şi de aceea cunosc bine acest procedeu regizoral. N-are nici o importanţă că pe scenă lucrurile ies cu totul altfel decît ţi le plăzmuieşti în imaginaţie. Adeseori nici nu crezi că născocirile tale pot fi realizate practic. Dar aceste închipuiri aţîţă şi dezmorţesc fantezia. În timp ce Fedotov vorbea, înşirîndu-şi proiectele, eu interveneam cu observaţii şi idei personale. Apoi renunţam la planurile iniţiale şi le reconstruiam pe cu totul alte baze. De îndată ce ne împiedicam, însă, de noi stavile, renunţam şi la planurile acestea şi porneam să înfiripăm altele. În cele din urmă, din toate aceste construcţii fantastice am obţinut un fel de lamură, o esenţă cristalină ce s-a dovedit a fi adîncă, precisă şi asemănătoare piesei lui Puşkin. Înfierbîntat de visurile făurite, Fedotov sărea din pat, căutînd să-mi demonstreze plastic ceea ce urmărea cu gîndul. Bătrîn, încovoiat, cu picioarele subţiri, cu o înfăţişare nervoasă şi cu marele lui talent, el închega în linii mari o imagine viitoare, abia profilată în negură, pe care mi se părea că o întrezăresc şi eu. În faţa mea apărea un bătrînel ramolit, nervos, interesant atît prin trăsăturile lui exterioare cît şi prin alcătuirea lui lăuntrică. În ceea ce mă privea înclinam însă mai mult înspre o plăzmuire cu totul altfel croită. Eu aş fi văzut un personaj majestuos şi liniştit în meteahna lui, fără nervozitate meschină, ci dimpotrivă, cu o ţinută uimitoare şi ferm convins de dreptatea lui. Am aflat mai pe urmă că şi el urmărea aproape acelaşi lucru şi că nervozitatea lui se datora doar oboselii din timpul zilei.

Exista totuşi între noi o diferenţă de perspectivă. Această diferenţă consta în faptul că personajul creat de el era mai bătrîn şi mult mai caracteristic. Fedotov plăzmuise o imagine ce părea desprinsă din tablourile vechilor maeştri. Vă mai amintiţi de acele feţe caracteristice de bătrîni, luminate de razele roşietice ale lumînării, îndoiţi deasupra săbiei pe care o curăţă de sînge, sau aplecaţi asupra cărţii ? Personajul închipuit de mine avea o cu totul altă înfăţişare, adică semăna cu un tată sau cu un bătrîn nobil dintr-o operă, să zicem Saint-Brie din „Hughenoţii" [70]. Închipuirea mea o şi luase razna înspre imaginea unui vestit bariton italian care avea picioare frumoase, pe care tricoul negru le cambra şi mai mult, şi care purta nişte pantofi minunaţi, o haină pe talie, bine

strînsă, şi o cingătoare cu sabie... Sabia, mai ales, era lucrul cel mai important. Ea era lucrul care mă ispitea cel mai mult în rol. Din clipa aceea au început să sălăşluiască în sufletul meu două imagini complet deosebite care convieţuiau în vrăjmăşie, ca doi urşi într-un singur bîrlog.

Şi mi-a fost dat să încerc o dedublare chinuitoare. Nu mă puteam hotărî pe care dintre cele două imagini ale rolului să o realizez : pe cea propusă de Fedotov, ori pe cea pe care mi-o sugera baritonul italian ? Într-unele privinţe, înclinam să-l ascult pe Fedotov, căruia nu-i puteam nega talentul şi inventivitatea. Într-alte clipe, mai dese, ale rolului, mă stăpînea imaginea baritonului. Cum era să renunţ la picioarele bine cambrate de tricoul negru, sau la avantajele decorative ale frizurii spaniole ?! Cum era să rezist ispitei unui rol frumos din evul mediu pe care nu izbutisem să-l joc nici măcar pe vremea cînd năzuiam să ajung cîntăreţ de operă ?! Pe atunci mi se părea că a recita versuri şi a cînta e totuna. Dîndu-şi seama ce gust prost aveam, Fedotov şi-a înfrînat entuziasmul, a tăcut descurajat şi a stins lumînarea.

Întîlnirea şi discuţia următoare despre rol a avut loc cu prilejul cercetării schiţelor pentru decoruri şi costume, executate de pictorul F. L. Sollogub.

„Ce grovăzie !" mă gîndeam, privindu-le.

Închipuiţi-vă un bătrîn cu trăsături nobile, aristocratice, purtînd pe cap, în locul coifului, o cască roasă de piele, semănînd cu o scufă de femeie, cu un cioc după moda spaniolă, netuns de mult, aproape preschimbat în barbă, cu mustaţa neîngrijită şi rară. Tricoul larg şi vechi îi atîrna pe picioarele slăbănoage ; pantofii lungi în vîrf aduceau mai degrabă cu nişte papuci de casă (şi-i făceau picioarele subţiri şi înguste), cămaşa ponosită, pe jumătate descheiată, strînsă în pantalonii vechi, cîndva eleganţi, şi haina jegoasă, cu mîneci largi, ca de popă, întregeau straiele. Făptura aceasta ogîrjită, subţire şi adusă din spate ca un semn de întrebare, stătea plecată asupra unei lăzi, lăsînd să i se prelingă printre degetele uscate, de schelet, o ploaie de arginţi.

„Cum ? Un nenorocit în locul chipeşului bariton ? Dar pentru nimic în lume !"

Nefiind în stare să-mi ascund amara deziluzie, am început să-i implor, cerîndu-le să mă scutească de un rol pe care simţeam că şi încep să-l urăsc.

— Tot n-am să-l mai pot juca! am spus în cele din urmă.

— Atunci ce vrei? m-au întrebat deodată şi pictorul şi regizorul, nedumeriţi.

Le-am explicat, cu toată sinceritatea, care-mi erau planurile şi ce anume din rol mă atrăgea. Am încercat să le schiţez silueta închipuită de mine. Ba, le-am şi arătat chiar fotografia baritonului, pe care o purtam ascunsă în buzunar.

Nici astăzi nu pot înţelege cum de a putut dăinui în mine, alături de lipsa de gust a cîntăreţului de operă, acel rafinament specific operetei şi teatrului francez, care-mi dezvoltase priceperea în regie. După cum aţi văzut, ca actor mă complăceam în imitaţii lipsite de gust.

Fedotov şi Sollogub m-au supus unei operaţii meticuloase, tăind racilele şi smulgînd putregaiul actoricesc ce se cuibărise în mine. Mi-au tras o săpuneală pe care n-am s-o uit în vecii-vecilor. M-au luat în zeflemea şi mi-au arătat cît se poate de limpede că sînt înapoiat, lipsit de orice temei şi stăpînit de gusturi vulgare; la început am tăcut, mai apoi m-am ruşinat şi în cele din urmă am simţit deplina mea nimicnicie. Din clipa aceea mi-am dat seama cum se cască un gol în mine. Tot ceea ce avusesem înainte se spulberase, se dusese pe apa sîmbetei, iar elemente noi de pus în loc nu aveam. Deşi nu eram pe deplin convins de justeţea noilor concepţii, greşelile cele vechi îmi apăreau aproape limpede. După discuţii nesfîrşite, după conversaţii îndelungate şi exemplificări cu tablourile diferiţilor maeştri clasici şi moderni, cei doi dascăli au izbutit în cele din urmă, prin vorbe pline de miez şi instructive, să-mi vîre în cap cîteva idei noi. Eram ca un clapon îndopat cu nuci. Am ascuns într-un sertar fotografia baritonului, căci începusem să mă ruşinez de vechea mea năzuinţă de a-l imita. Chiar şi faptul acesta nu era, oare, un succes?!

Totuşi, la ce depărtare mă mai aflam încă de ţinta pe care şi-o propuseseră dascălii mei!

Trebuia să învăţ cum să întruchipez un bătrîn din punct de vedere fizic, ceea ce constituia cea de a doua etapă în pregătirea rolului meu.

— E mai uşor să înfăţişezi un om căzut de bătrîneţe, decît unul în vîrstă, îmi explica Fedotov. Imaginea unui bătrîn e mai precisă.

Mă obişnuisem, oarecum, să înfăţişez oameni bătrîni. În timpul

„vestitelor" mele studii făcute vara în faţa oglinzii din holul casei noastre de la oraş, despre care am mai vorbit, am interpretat toate tipurile, chiar şi pe acela de bătrîn. În afară de aceasta, am urmărit îndelung pe una din cunoştinţele mele, un bătrîn foarte înaintat în vîrstă, şi l-am imitat. Am simţit atunci fiziceşte, din proprie experienţă, că starea normală a unui bătrîn se apropia de starea de extremă oboseală pe care o încerca un tînăr după un mers îndelungat : îi înţepenesc picioarele, mîinile, spatele, încheieturile, de parcă ar fi ruginite şi neunse. Înainte de a se ridica, trebuie să se acomodeze, să-şi aplece trunchiul înainte ca să mute centrul de greutate, să găsească punctul de sprijin şi să se ridice cu ajutorul mîinilor, căci picioarele mai-mai că refuză să-l slujească. O dată ridicat, nu-şi îndreaptă spatele dintr-o dată, ci încetul cu încetul. Pînă-şi dezmorţeşte gleznele, trebuie să meargă cu paşi mărunţi, tîrşindu-şi picioarele, pentru ca apoi, o dată dezmorţit şi pornit, cu greu să-şi înfrîneze nevoia de mişcare. Toate amănuntele de mai sus le prinsesem nu numai teoretic, ci le realizasem şi practic, din propriile-mi observaţii. Eram în stare să trăiesc aceste senzaţii ale bătrîneţii, adaptîndu-le la oboseala pe care o simte un om tînăr. [71]. Aveam impresia că rezultatele la care ajunsesem erau bune. Şi cu cît această impresie era mai puternică, cu atît mă străduiam să aplic mai mult observaţiile adunate în vederea rolului pe care-l studiam.

— Nu, nu e bine. Se vede de la o poştă că şarjezi ! Numai copiii se strîmbă aşa cînd vor să-i imite pe bătrîni, îmi critica Fedotov jocul. Nu trebuie să te chinuieşti. Ia-o mai domol !

Oricît îmi simplificam gesturile, tot mai păcătuiam exagerînd.

— Mai simplu ! Mai simplu ! îmi poruncea el.

Am simplificat din ce în ce gesturile, pînă cînd în cele din urmă am încetat cu totul de a mai face vreun efort. În virtutea inerţiei îmi mai rămăsese un ritm caracteristic pentru gesturile bătrîneşti...

— Acum ai nimerit-o ! mă încuviinţă Fedotov.

Nu mai înţelegeam nimic ! Cînd mă foloseam de mijloacele găsite pentru a reprezenta un bătrîn, mi se spunea : „Nu merge, nu-i bine !" iar cînd renunţam la aceste mijloace, pe care însuşi Fedotov le aproba, eram lăudat. „Bine", mi se spunea. Ar fi trebuit să trag de aci concluzia că asemenea mijloace nu-mi sînt de nici un folos ? Cînd însă nu le mai întrebuinţam de fel, încetînd aproape să mai joc, atunci mi se striga din sală :

— Mai tare, nu se aude nimic !

Oricîtă silinţă mi-aş fi dat, nu puteam să dezleg taina.

Nici repetiţiile următoare n-au dus la vreun rezultat. În clipele mai simple şi mai calme ale rolului, începeau să se înfiripe în sufletul meu oarecare simţăminte : însă era vorba doar de unele simţăminte actoriceşti, fără nici o legătură cu rolul. Şi din punct de vedere al aspectului exterior, adică plastic, izbutisem să realizez ceva, dar numai privitor la caracterizarea vîrstei personajului. În afară de aceasta, puteam pronunţa destul de bine cuvintele rolului, dar le rosteam fără să am conţinutul sufletesc al personajului puşkinian, pur şi simplu le spuneam ca să le spun. După cum e posibilă simultaneitatea unor acţiuni diferite, cum ar fi bunăoară să şchiopătezi, măturînd prin cameră, şi să cînţi o melodie oarecare, la fel se poate înţelege că şi eu izbuteam să simt mersul unui bătrîn, executînd în acelaşi timp indicaţiile regizorale şi declamînd maşinal versurile lui Puşkin. Pe cît se părea, rezultate mai bune nu mai puteam dobîndi pe vremea aceea, într-atîta mă scîrbea rolul şi personajul în pielea căruia nu reuşeam să intru în întregime. Rolul nu se lipea de mine, ci-mi stătea agăţat şi zvîrlit pe spinare, ca o manta. Însă, mai mult decît de orice, eram necăjit că abia-abia de reuşeam să pun în aplicare procedeele tehnice dobîndite înainte vreme şi numai în pasajele lipsite de tensiune dramatică. Acolo unde se cerea însă o mare tensiune dramatică, mă încordam şi pierdeam şi puţinul pe care-l dobîndisem pentru rol. În clipele acelea eram cuprins de ceea ce pe vremuri numeam inspiraţie, adică de o stare care mă făcea să simt că mă înăbuş, că vorbesc răguşit, că şuier, că-mi încordez tot trupul şi că declam versuri ca în teatrele de provincie, cu un patetism actoricesc vulgar şi fără să simt nimic.

Repetiţiile s-au întrerupt pentru un timp şi eu am plecat la Vichy unde m-am chinuit toată vara cu acest rol, fără s-o scot la capăt. Nu mă puteam gîndi la nimic altceva. Preocuparea aceasta ajunsese o idee fixă care-mi stătea ca o povară pe suflet. Nu există chin mai îngrozitor decît zbuciumul creaţiei. Simţi necontenit cum acel *ceva* care-i lipseşte rolului îţi dă tîrcoale, se află pe *undeva*, prin preajma sau înlăuntrul tău şi aşteaptă doar să-l apuci. De îndată însă ce întinzi mîna să-l prinzi, piere fără urmă. Cu inima pustiită, lipsit de orice conţinut spiritual, te apropii de un moment greu al rolului. În asemenea împrejurări nu-ţi rămîne altceva de făcut decît să-ţi laşi în voie forţele sufleteşti. Deodată, însă, îţi cresc din suflet un fel de tampoane, care te împiedică să te apropii de

sentimentul adevărat. E o stare asemănătoare cu aceea a unui om care nu-i hotărît dacă să se arunce sau nu într-o apă îngheţată.

Tot căutînd o ieşire din situaţia aceasta atît de penibilă, am recurs la o soluţie care, în împrejurările de atunci, mi s-a părut genială. La cîţiva kilometri depărtare de Vichy se afla un castel medieval cu o hrubă uriaşă.

„Am să mă închid acolo timp de cîteva ceasuri, pentru ca, învăluit de singurătatea sinistră din subterană, să dau, poate, de urmele acelui simţămînt ori ale acelei stări...", eu însumi nu puteam defini ce anume îmi lipsea şi ce anume căutam.

M-am îndreptat spre castel şi mi s-a îngăduit să fiu închis în hrubă vreme de două ceasuri. Atmosfera sinistră, întunecimea, şobolanii, umezeala au fost tot atîtea pricini pentru care nu m-am putut concentra asupra rolului ; iar cînd m-am apucat să spun textul de care mi se făcuse lehamite, pe întuneric şi de unul singur, m-am simţit pur şi simplu caraghios. La un moment dat a început să mă ia cu frig şi m-am temut să nu mă îmbolnăvesc. Bineînţeles că nu-mi mai ardea de rol. Am început să bat cu pumnii în uşă, dar n-a venit nimeni să-mi deschidă. Atunci m-a cuprins groaza pentru soarta mea, o groază care, nici ea, nu avea nimic de a face cu rolul.

Unicul rezultat al acestei experienţe a fost un guturai straşnic, însoţit de o descurajare şi mai straşnică. Precum se vede, pentru a ajunge să fii tragedian, nu este destul să te închizi într-o pivniţă cu şobolani ; e nevoie de altceva. Dar de ce anume ? Poate că ar trebui, dimpotrivă, să te ridici spre înălţimi, să cauţi să te ridici în sferele superioare. Dar în ce fel să ajungi acolo, asta nu ţi-o poate spune nimeni. Regizorii îţi explică cu un talent neîntrecut ţelurile urmărite de ei, precum şi *ce anume îi trebuie* piesei. Interesul lor este exclusiv îndrumat spre rezultatele finale. De asemenea, prin păreri critice, îţi dovedesc şi *ce anume este de prisos*. Nici unul dintre ei nu te va dumiri însă *cum* anume îţi poţi atinge ţelurile propuse.

„Trăiţi-vă rolul, simţiţi-l cît mai puternic, cît mai adînc, dăruiţi-i cît mai multă viaţă !" îţi vor spune.

Sau :

„Nu-ţi trăieşti rolul ! Trebuie să-l trăieşti ! Încearcă să-l simţi !"

Şi atunci te trudeşti, îţi încordezi toate puterile, faci eforturi deznădăjduite, măruntaiele ţi se fac ghem în pîntece, ochii îţi ies din cap, gîtlejul ţi se întinde pînă răguşeşti, sîngele ţi se urcă la cap

de te cuprinde vîrtejul, te străduieşti din toată fiinţa ta să săvîrşeşti această muncă de ocnaş, dai dracului sentimentele şi, pînă la urmă, oboseşti în aşa hal, încît nu mai ai putere să repeţi scena încă o dată, aşa cum o cere regizorul.

Şi asta se întîmplă numai la o simplă repetiţie. Ce am să mă fac atunci la un spectacol cu public, cînd din pricina emoţiei, îmi voi pierde şi stăpînirea de sine ? Şi, într-adevăr aşa a şi fost : la premieră, jocul meu a dat „complet chix", cum spun actorii.

Totuşi... spectacolul a avut succes.

Decorurile admirabile precum şi costumele executate după schiţele unui pictor atît de talentat ca Sollogub, mizanscenele admirabile, tonalitatea şi atmosfera spectacolului, excepţionala lui închegare (meritul lui Fedotov) — toate aceste calităţi laolaltă păreau a fi, pentru vremurile de atunci, noi şi pline de originalitate. Toţi cei de faţă aplaudau. Şi pe cine credeţi că-l chema publicul la rampă ? Pe mine ! Ieşeam la rampă şi publicul mă primea cu ovaţii, căci nu ştia să deosebească munca pictorului de munca regizorului, după cum nu ştia să deosebească munca regizorului de cea a actorului. Dar, la urma urmei mă aplaudau şi pe mine ; iar eu mă gîndeam pentru prima oară cu toată sinceritatea că dacă mă aplaudă înseamnă că jocul a prins la public şi a făcut impresie asupra lui, deci, e bine. Cît priveşte „chix"-ul, tremurul acela nervos poate să fi fost chiar inspiraţia ; deci sensibilitatea n-a dat greş şi totul a mers ca pe roate.

Iată însă că regizorul mă ceartă... Din invidie, de bună seamă ! Şi dacă o face din invidie, înseamnă că are ce invidia !

Şi nu există nici o scăpare din cercul acesta vicios al autopreţuirii. Prins într-un asemenea impas, actorul se cufundă în mlaştina elogiilor şi măgulirilor înşelătoare. Totdeauna vor învinge lucrurile mai plăcute, cărora eşti dispus să le dai mai multă crezare. Totdeauna vor învinge complimentele admiratoarelor fermecătoare şi niciodată adevărul amar pe care ţi-l va servi un cunoscător autentic al teatrului.

Tineri actori, feriţi-vă de admiratoarele voastre ! De vreţi, le puteţi face curte, dar niciodată să nu discutaţi cu ele despre artă ! Învăţaţi la timp, chiar de la primii paşi, să ascultaţi, să înţelegeţi şi să iubiţi asprul adevăr despre voi înşivă ! Va trebui, de asemenea, să aflaţi cine anume sînt cei care pot să vi-l spună. Cu oamenii aceştia vorbiţi cît mai mult despre artă. Lăsaţi-i să vă critice cît mai des.

O ÎNTÎMPLARE FERICITĂ

„Georges Dandin"

Munca cerută de pregătirea celuilalt rol al spectacolului, cel al lui Sotenville din piesa „Georges Dandin", nu era nici ea prea uşoară. Orice început este plin de greutăţi. Şi cu cît o operă dramatică se bucură de un prestigiu mai mare, cu atît stai mai nedumerit la poalele acestui masiv, ca un turist lîngă un Mont-Blanc.

Molière cuprinde şi el în mod amplu pasiunile şi viciile omeneşti. El descrie tot ceea ce a văzut şi a cunoscut. Şi, geniu fiind, el le-a cunoscut pe *toate*. Tartuffe nu este un personaj oarecare, ci-i reprezintă pe toţi Tartuffe-ii omenirii. Descriind o viaţă, pe un anumit individ, şi unele întîmplări personale, Molière izbuteşte să redea viciul ori pasiunile tuturor celor de-o seamă cu el. Sub acest raport, autorul francez stă alături de Puşkin şi de toţi marii scriitori, mari pentru că orizonturile lor sînt vaste şi cuprinzătoare, şi pe aceste temeiuri se înrudesc între ei.

Puşkin, Gogol şi Molière, ca şi alţi mari poeţi, au fost de multă vreme şi o dată pentru totdeauna acoperiţi de zdrenţele diferitelor tradiţii, prin care anevoie poţi străbate pînă la fiinţa vie a personalităţii lor. În argoul actorilor şi al lucrătorilor din teatru, pieselor lui Shakespeare, Puşkin sau Schiller li se spun „gotice", pe cînd comediilor autorului francez, piese „moliereşti". Chiar din simplul fapt că există asemenea denumiri şi că toate aceste piese sînt strînse sub un singur epitet comun, se vede că toate trebuie să aibă aceleaşi elemente caracteristice, acelaşi şablon. Ori de cîte ori o piesă este scrisă în versuri şi cere costume din Evul Mediu şi un anumit patos, se cheamă că e romantică, şi aceasta înseamnă că are nevoie de decoruri şi costume „gotice". Într-un cuvînt, i se spune că e o piesă „gotică".

Vina acestor prejudecăţi, a denaturării marilor opere dramatice prin tradiţii false, o poartă nu numai teatrele şi actorii lor, ci într-o măsură şi mai însemnată, pedagogii care încă de pe cînd elevii lor sînt la o vîrstă fragedă, cînd receptivitatea, intuiţia şi memoria sînt deosebit de ascuţite, le strică pentru toată viaţa farmecul primului contact cu marile genii. Ei le vorbesc despre geniu după acelaşi canon comun, răsuflat şi sec.

În ce fel se joacă piesele „clasice" sau „gotice" ? Cine n-o ştie ! Orice licean ar putea să vă spună cum sînt redate în teatru simţă-

mintele înalte, cum se declamă cu patos, tărăgănat, cum se poartă costumul, felul mîndru în care se plimbă actorii pe scenă şi celelalte.

Nimeni nu se mai gîndeşte la autorul piesei sau la stilul care îl caracterizează ; toată atenţia e îndreptată spre cizmele spaniole, spre tricouri, spre sabia şi frazele scandate muzical, spre ţinuta actorului, spre jocul şoldurilor bine legate, spre părul vălurit şi ochii încondeiaţi.

Acelaşi lucru se întîmplă cu Molière. Cine nu ştie maniera caracteristică în care sînt prezentate spectacolele moliereşti ? Ea este una şi aceeaşi pentru toate piesele lui. Încercaţi să vă aduceţi aminte de punerea în scenă a uneia dintre comediile marelui autor şi veţi şti imediat cum sînt puse în scenă toate piesele lui la toate teatrele. În faţa ochilor voştri vor începe să joace toţi Argonii, toţi Cleanţii, toate Clotildele, toţi Sganarellii, semănînd între ei ca picăturile de apă. E o tradiţie sfîntă, păzită cu evlavie de toate teatrele ! Dar unde-i Molière ? Stă ascuns în buzunarul vestei. Doar dînd la o parte perdeaua tradiţiei, ajungi pînă la el. Citiţi, între altele, „L'impromptu de Versailles" * şi vă veţi convinge că însuşi Molière condamna cu asprime ceea ce alcătuieşte miezul tradiţiilor ce-i sînt atribuite pe nedrept. Ce poate fi mai plicticos şi mai supărător decît tradiţia molierească pe scenă ? Un Molière *„mereu acelaşi"*, un Molière *„de treabă"*, un Molière *„în general" !*

Oribil şi nefast este pentru teatru cuvîntul „în general" ! Acest cuvînt stătea între mine şi Sotenville al lui Molière, despărţindu-ne ca un zid de piatră. Din pricina lui nu l-am putut desluşi pe Molière. Ştiam încă de la prima repetiţie ce anume trebuie să fac ; nu degeaba asistasem ca spectator la reprezentarea atîtor piese de Molière jucate pe scenele franceze. Pe „Georges Dandin" nu-l văzusem niciodată interpretat pe o scenă de teatru, dar la ce mi-ar fi folosit ? Aveam în faţa ochilor un Molière „în general" şi asta mi-era de ajuns, dat fiind că ajunsesem un plagiator rutinat.

Încă de la primele repetiţii, am izbutit să-mi însuşesc pe deplin cunoscutele maniere moliereşti, simţindu-mă ca la mine acasă.

— Ai văzut multe la Paris ! îmi spunea zîmbind Fedotov. Merge strună !

---

* „Improvizaţia de la Versailles", comedie într-un act de Molière. (N. trad.)

Fedotov se pricepea să dărîme zidul ce stătea între actor şi rol şi să înlăture tradiţiile vechi, înlocuindu-le cu adevărate tradiţii artistice. Se urca pe scenă şi juca el însuşi rolul, scoţînd la iveală adevărul viu şi dînd la o parte ceea ce era fals şi învechit. Desigur că a-l învăţa pe cineva, arătîndu-i cum să facă, nu e un mijloc tocmai fericit, pentru că în felul acesta îl îndemni să copieze. Dar Fedotov raţiona mai simplu şi mai practic în privinţa aceasta :

— Cum aş putea proceda altfel cu amatorii, se justifica el, decît arătîndu-le cum să joace ? Spectacolele se înjgheabă în pripă, sînt legate de o anumită dată, aşa că nu avem timp să organizăm cursul de artă dramatică pentru ca să-i îndrumăm, luînd-o de la capăt. O să copieze cît o să copieze, şi o să înveţe !

Fedotov căuta să ne explice acţiunea piesei ; dar acţiunea este strîns legată de psihologia personajelor, psihologia personajelor, la rîndul ei fiind legată de imagini, iar imaginile de poetul care le-a închipuit. Comicul unei opere ori latura ei satirică se pune de la sine în valoare, atunci cînd te dedai studiului şi pregătirii ei cu seriozitate şi încredere. Seriozitatea era unul din darurile cele mai de seamă ale lui Fedotov ; în afară de aceasta, el era un adevărat comedian rus ; era reprezentativ, viu şi avea un joc plin de savoare, deci toate calităţile necesare pentru a interpreta un rol din repertoriul lui Molière. Nu degeaba, în vremurile de strălucire ale teatrului rusesc, actorii ruşi Şcepkin, Şumski, Sadovski, Jivokini erau cei mai buni interpreţi ai comediilor acestui clasic francez. De altminteri, Fedotov studiase cu de-amănuntul teatrul francez, ceea ce-i dăduse un joc finisat, fin, elegant şi uşor. Totul se limpezea datorită felului său expresiv de a juca. Adîncimea sufletească a fiecărui rol apărea de la sine în toată frumuseţea ei tainică.

Cît de frumoase şi de simple sînt toate acestea ! Dacă aş putea face şi eu la fel ! Dar de îndată ce păşeam pe scenă, totul se schimba şi se năruia. Între ceea ce îţi închipui din sală, ca spectator, că se poate face, şi realizarea aceluiaşi lucru pe scenă, există o mare diferenţă. De îndată ce te urci pe scenă, tot ceea ce ţi s-a părut nespus de uşor, văzut din sală, ajunge să fie dintr-o dată grozav de complicat. Îţi vine mai ales greu ca, aflîndu-te pe scîndurile scenei, să crezi şi să priveşti cu seriozitate ceea ce se întîmplă în cuprinsul limitat al decorurilor. Fără încredere şi seriozitate, nu se poate însă reprezenta nici comedia, nici satira, mai ales cea specific franţuzească şi clasică, şi în special cea molie-

rească. Trebuie să crezi sincer şi total în realitatea unei situaţii neroade, neverosimile, din care s-ar părea că nu mai poţi ieşi, să fii sincer emoţionat şi să suferi din pricina acelei situaţii încurcate. S-ar mai putea să *mimezi* toată această seriozitate şi încredere, dar în acest caz rezultatul ar fi cu totul altul. Comedia este o categorie atît de sensibilă a dramei, atît de intolerantă, încît se răzbună numaidecît. Între a trăi real şi a te preface că trăieşti, există o mare deosebire, aceeaşi ca şi între comicul natural, organic, şi strîmbăturile nefireşti ale bufonului.

Mă prefăceam cu stîngăcie că sufăr şi trăiesc alături de Fedotov, care trăia cu adevărat. Voiam să par serios şi convins de tot ce se întîmpla cu mine pe scenă, dar nu izbuteam să înfăţişez decît un fel de surogat de viaţă, în timp ce Fedotov realiza viaţa vie şi adevărată. Ceea ce făcea el era atît de frumos încît nu mă puteam hotărî să renunţ la cele ce-mi arăta. Eram prizonierul lui. Iată la ce rezultate duce metoda folosită de unii dascăli care le arată elevilor cum trebuie să joace. Zidul tradiţiilor pe care-l aveam în faţă se dărîmase pînă-n temelii, dar în locul lui se ridicase între mine şi rol o imagine străină, aceea pe care o plăzmuise Fedotov. Trebuia să trec mai întîi peste această nouă stavilă pentru a ajunge la un Sotenville al meu şi a pătrunde în adîncul rolului. Greu lucru. Şi totuşi o imagine vie, fie ea şi străină, e de preferat acelei tradiţii molieresti moarte.

Ori de cîte ori observa însă în creaţie un semn cît de mic de independenţă şi de iniţiativă, Fedotov se bucura ca un copil şi căuta să înlăture tot ceea ce putea împiedica pe artist să-şi manifeste personalitatea.

Eu încercam de bună seamă să-l copiez pe Fedotov, izbutind să reprezint doar amănuntele exterioare, pentru că oricum scînteia vie a talentului nu se poate transmite. Nenorocirea era însă că nici să copiez cum trebuie nu mă pricepeam. O asemenea îndeletnicire cere o înclinare specială pe care eu n-o aveam. Cînd nu izbuteam pe această cale, descurajat, cădeam din nou în manierismul cunoscut, căutînd să redau ritmul vieţii fie printr-un tempo foarte iute al vorbirii şi al gestului, fie printr-un joc fără pauze (gîndind că astfel, spectatorul nu va avea timp să se plictisească), fie printr-o încordare neputincioasă a tuturor muşchilor şi o întărîtare a temperamentului, fie printr-o recitare papagalicească a textului. Cu alte cuvinte, mă întorceam în chip fatal la greşelile trecutului din cariera mea de amator şi din perioada de activitate în domeniul

operetei, greşeli foarte bine rezumate în următoarele cuvinte : „Joacă din plin şi nu-i lăsa să se plictisească !"

„Pentru asemenea realizări fusesem doar de atîtea ori lăudat înainte vreme ! Cînd intram în scenă, puteam să fiu şi vesel şi sprinten şi ager şi amuzant !"

Dar acum, Fedotov căuta să-mi înfrîneze toate abaterile care mă trăgeau în impasul în care mă aflasem în trecut. Îmi striga de la masa lui de regizor :

— Nu da peste cap ! Mai clar ! Crezi că asta-i poate distra pe spectatori ? Dimpotrivă, pe mine mă plictiseşte, pentru că nu înţeleg nimic. Toată agitaţia asta, gesticulaţia, du-te-vino-ul, amănuntele prea numeroase, mă împiedică să privesc în linişte. Văd stele verzi şi-mi vîjîie urechile. Ce fel de veselie-i asta ?

Se apropia repetiţia generală şi încă nu ştiam la ce să mă hotărăsc ! Din fericire, am primit cu totul întîmplător „un dar din partea lui Apollo" şi anume o nouă trăsătură în grimă care mi-a imprimat pe faţă o vie expresie comică. Şi dintr-o dată parcă s-ar fi răsturnat ceva în mine. Tot ceea ce fusese neclar mai înainte s-a limpezit ; ceea ce fusese lipsit de temei a căpătat înţeles şi am început să cred în ceea ce mi se părea imposibil. Cine ar putea oare lămuri acest miraculos şi neînţeles impuls al creaţiei ! Se copsese ceva înlăuntrul meu, se umflase ca un mugure, ajunsese la maturitate. O atingere întîmplătoare — şi iată că bobocul a pleznit şi din cupa lui s-au desfoiat petalele proaspete, adunînd în ele lumina soarelui. Acelaşi lucru s-a petrecut şi cu mine cînd, dintr-o singură apăsare a condeiului de fard, dintr-o singură trăsătură de grimă izbutită, sufletul meu luminat s-a deschis, iar rolul a început să-şi desfoaie petalele în faţa strălucitoarei şi caldei lumini a rampei. Era clipa bucuriei desăvîrşite ce răscumpăra chinurile trecute ale întregii munci de creaţie. Cu ce ar putea fi oare asemuită această clipă ? Cu revenirea la viaţă după o boală în care te-ai zbătut între viaţă şi moarte sau cu o naştere fericită după o sarcină grea ? Cît de împăcat te simţi atunci cu soarta ta de actor ! Şi totuşi cît de rare sînt clipele acestea în viaţa actorilor. Ele rămîn de-a pururi ca un focar luminos şi ispititor, ca o stea călăuzitoare pentru căutările şi năzuinţele artiştilor.

Cînd îmi întorc privirile spre trecut şi cîntăresc roadele spectacolului, înţeleg însemnătatea acelei clipe pentru viaţa mea artistică. Datorită lui Fedotov şi lui Sollogub, am izbutit să ies dintr-un punct mort şi să scap din acel impas care mă imobilizase atîta vreme în

frămîntări zadarnice. Fără să fi descoperit un drum nou, mi-am înţeles totuşi greşeala dintru început, şi ce-am dobîndit atunci e foarte important. Înainte vreme judecasem emoţia actorului ca pe un fel de isterie, nu ca pe o izbucnire a inspiraţiei adevărate. Datorită acestui spectacol am înţeles însă că m-am înşelat.

STĂPINIREA DE SINE

„Soartă amară"

Curînd după „Cavalerul avar", am pus în scenă o piesă a lui Pisemski, din viaţa ţăranilor şi a moşierilor, intitulată „Soartă amară" [72]. Jucam rolul ţăranului Anani Iakovlev. Piesa e scrisă cu mult meşteşug. După „Puterea întunericului" a lui Tolstoi, e cea mai bună dintre piesele ce înfăţişează viaţa ţăranilor noştri.

Rolul lui Anani cerea nu numai elevaţie dramatică, ci şi tragism. Interpreţii fuseseră cum nu se poate mai bine distribuiţi. Bachiar unele personaje, ca bunăoară Lizaveta, soţia lui Anani, îşi aflaseră interpreţi excepţionali.

Întocmai cum procedasem şi cu prilejul pregătirii celorlalte roluri, mi-am pus şi de data aceasta o problemă nouă în legătură cu dobîndirea unei *discipline* actoriceşti. Această problemă mi s-a impus din pricină că în clipele de puternică exaltare pe care le luam drept inspiraţie nu eu eram cel care-mi stăpîneam trupul, ci el mă conducea pe mine. Dar cum să te poată ajuta numai trupul cînd ai nevoie de sprijinul unui sentiment de creaţie autentic ? În asemenea clipe, dacă eşti surprins fără o voinţă hotărîtă, atunci întregul trup acţionează printr-o încordare uniformă, anormală, care îţi struneşte toţi nervii, ca şi cum i-ar înnoda laolaltă, dîndu-ţi adesea anumite contracţiuni. Mîinile şi picioarele înţepenesc şi de abia se mai mişcă, răsuflarea devine anevoioasă, gîtul ţi se contractă şi parcă tot corpul îţi amorţeşte. Sau lucrurile se întîmplă tocmai pe dos : fiind stăpînit de un simţămînt anarhic, corpul se mişcă, muşchii acţionează împotriva voinţei tale, de unde o seamă de gesturi, mişcări şi poziţii fără rost, ticuri nervoase etc. În mijlocul acestui haos, simţul măsurii te părăseşte şi el, rămînînd cine ştie unde. S-ar putea oare să înfăptuieşti un lucru de temei ori să gîn-

deşti într-o asemenea stare ? ! Fireşte că în primul rînd te vezi silit să pui capăt anarhiei, slobozind trupul de sub dominaţia muşchilor şi supunîndu-l simţurilor.

Pînă atunci cuvîntul *disciplină* avea pentru mine un înţeles cu totul superficial. Îmi dădeam silinţa să stîrpesc orice gest ori mişcare inutilă, sau, mai bine zis, căutam să învăţ să stau cît mai mult nemişcat. Şi nu-i lucru uşor să stai neclintit pe scenă în faţa a mii de spectatori. Eu izbuteam, dar cu preţul încordării întregului meu trup, întrucît nu făceam decît să-mi impun să rămîn nemişcat şi din pricina acestui nou efort eram şi mai ţeapăn. Totuşi, treptat, de la o repetiţie la alta şi de la un spectacol la altul, scăpam de contracţiunile musculare, concentrînd într-un singur punct întreaga încordare generală ca s-o prefac într-una locală, adică concentram încordarea întregului trup într-un singur centru definit : fie în degetele mîinilor, fie în cele ale picioarelor, fie în diafragmă, sau, mai bine zis, în ceea ce credeam eu că este diafragmă. Strîngînd din răsputeri pumnii, îmi înfigeam unghiile degetelor în palme, din care cauză mă alegeam adesea cu urme sîngeroase. Îmi contractam degetele de la picioare şi le apăsam înspre podea cu toată greutatea corpului ; rezultatul era că rămîneam şi în încălţăminte cu urme de sînge. Localizînd astfel contracţiunile muşchilor, degajam restul corpului, şi îi dădeam posibilitea să stea liber, fără a se frămînta în loc şi fără a face mişcări de prisos. Puţin după aceea am învăţat să lupt şi împotriva acestor încordări locale ale mîinilor, picioarelor etc. A fost greu, dar am izbutit. De cîte ori desfăceam pumnul, încordarea concentrată în acest punct se răspîndea din nou în tot corpul ; şi iarăşi, pentru a scăpa de ea, era nevoie să o adun în pumnul încordat, creîndu-se astfel un cerc vicios din care nu mai puteam ieşi. De cîte ori încordarea aceasta mă părăsea, simţeam adevărata bucurie a creaţiei, şi atunci regizorul îmi striga de la masa lui de lucru :

— Bine ! Bravo ! E simplu ! E fără cabotinism !

Spre regretul meu, asemenea clipe erau însă întîmplătoare, rare şi trecătoare.

Între timp am mai făcut o descoperire : cu cît îmi simţeam mai liniştit şi mai stăpînit trupul pe scenă, cu atît mai mult mă îmboldea necesitatea de a înlocui gestul prin expresia feţei, prin intonaţia glasului, prin expresia privirii. Cît de fericit eram în acele clipe ! Mi se părea că am făcut o descoperire capitală pe care o puteam folosi din plin, grăbindu-mă să dau o cît mai mare liber-

tate figurii, ochilor, glasului. Deodată, însă, se auzea strigătul regizorului :

„Nu te strîmba !“ ori : „Nu ţipa !“

Şi iar rămîneam nedumerit.

„Tot nu-i bine ? De ce atunci cînd eu simt că mi-a izbutit un lucru, în realitate lucrurile stau tocmai invers ?“ mă tot întrebam. Din pricina îndoielilor ce mă cuprindeau, mă simţeam stingherit, descoperirile mele piereau fără urmă şi muşchii începeau iar s-o ia razna.

„Ce s-o fi întîmplat ? mă întrebam iarăşi. Care o fi greşeala ? Unde să fie !“

„Greşeala e că te-ai strîmbat.“

„Va să zică expresia feţei nu-i de fel necesară, nu-i aşa ?“

Încercai atunci nu numai să nu accentuez mimic, dar chiar să reduc mişcările feţei la minimum. Regizorul n-a mai găsit nimic de spus. Şi iată ce mi-a fost dat să observ. În scena discuţiei cu moşierul, de îndată ce începeam să stau liniştit şi indiferent, înlăuntrul meu pornea să clocotească emoţia. Eram nevoit s-o ascund şi cu cît mă ţineam mai indiferent, cu atît mai mult creştea emoţia. Şi atunci mă simţeam din nou la largul meu pe scenă. Prin urmare atunci cînd ascundeam şi-mi stăpîneam un sentiment îi spoream intensitatea. Dar de ce nu auzeam nici o aprobare de la masa regizorului ?

La sfîrşitul actului am fost lăudat pentru tot felul meu de a interpreta rolul, lucru care m-a mulţumit prea puţin. Aş fi vrut să fiu încurajat chiar în momentul în care mijise acea mulţumire lăuntrică. Pesemne însă că regizorii nu-şi dădeau seama de acest lucru.

Toate stările despre care am vorbit le-am încercat acolo unde rolul era potolit. Cînd am trecut însă la scena adunării, admirabil realizată de autor, admirabil pusă în scenă de A. F. Fedotov şi interpretată de actori, scena în care ţi-era cu neputinţă să joci cu indiferenţă, m-am lăsat furat fără voia mea de emoţia generală şi n-am mai putut face nimic cu mine. Depuneam eforturi disperate să mă stăpînesc. Pînă la urmă, însă, temperamentul a biruit conştiinţa şi disciplina artistică şi mi-am pierdut stăpînirea de sine, astfel încît, după ce s-a terminat repetiţia nu mi-am mai putut aduce aminte ce anume făcusem cît am fost pe scenă. Transpirat, am coborît în sală şi m-am dus la masa regizorilor, să-mi împărtăşesc amărăciunea :

— Știu, știu ce o să-mi spuneți : că nu m-am stăpînit. Mi-a fost peste puteri. Iată, mi-am sîngerat și palmele cu unghiile ! m-am justificat eu.

Dar care nu mi-a fost mirarea cînd i-am văzut pe toți ridicîndu-se ca să mă felicite :

— Bravo, ai fost impresionant ! Ce stăpînire de sine ! Dacă ai să joci tot așa și la spectacol n-o să mai ai nevoie de nimic !

— Dar tocmai asta e, că nu m-am putut stăpîni ! Am dat frîu liber emoției și gesticulației !

— A fost foarte bine !

— De ce foarte bine, pentru că mi-am dat drumul ? am întrebat.

— Sigur că da, nici nu mai poate fi vorba de gesturi, într-o imprejurare cînd orice om își iese din fire. Tocmai de aceea a fost bine ; am văzut cum căutai să te stăpînești din ce în ce mai mult, dar în cele din urmă, ceva a erupt în dumneata și ți-ai pierdut stăpînirea de sine. Asta se și numește gradație, *crescendo*, trecerea de la piano la forte. Sentimentul urcă de la notele cele mai joase pînă la cele mai de sus, de la liniște la turbare. Ține minte lucrul acesta. Strunește-ți cît poți mai mult emoția, purtînd-o progresiv și pe îndelete către treptele de sus ; dar momentul final, de explozie, să fie scurt. Atunci e bine ! Altfel, se irosește efectul loviturii. De obicei actorii procedează pe dos, pierzînd tocmai clipele cele mai interesante, creșterea lentă a emoției, și trecînd brusc de la piano la fortissimo, moment culminant asupra căruia zăbovesc prea mult.

„Așa... acesta era prin urmare secretul ! Pentru întîia oară mi se spunea ceva ce aparținea domeniului sfaturilor practice. Era primul meu bagaj artistic !"

Toți cei din jur își manifestau mulțumirea ; ce dovadă a impresiei pe care o produsesem putea fi mai elocventă ? Eu însă căutam să descos pe cît mai mulți spectatori ; nu din orgoliu actoricesc, ci pentru a verifica și a coordona simțămintele încercate de cei din sală cu simțămintele dobîndite de mine de-a lungul interpretării. Îmi dădeam seama că exista o deosebire între impresiile spectatorului și simțămintele pe care le are actorul cu privire la propria sa creație.

Grima mă ajutase și de data aceasta, așa cum mă ajutase și în rolul lui Sotenville. Am descoperit în ea o calitate vie. Grima nu era o aplicație exterioară, forțată, ci se lega în chip firesc de psiho-

logia personajului. Deşi chipul personajului mi se revelase şi eu îi intrasem în piele, continuam după vechiul meu obicei să încerc să-l copiez. E mai bine însă să copiezi chipul creat de tine însuţi, decît un şablon străin, sau maniera altuia de a juca.

Spectacolul a obţinut un succes uriaş.[73] Textul, regia, actorii au fost lăudaţi în presă şi de public. Piesa a rămas în repertoriu, iar în ce mă priveşte, pe măsură ce jucam, mă simţeam tot mai la largul meu şi mai mulţumit. Multe din cele tălmăcite de mine pe scenă pătrundeau în sală şi mă simţeam fericit, fiindcă mi se părea că aflasem secretul care mă putea călăuzi şi pe care mă puteam bizui, pentru a putea păşi cu mai multă siguranţă pe drumul ce mi se deschidea înainte.

DOI PAŞI INAPOI

„Oaspetele de piatră" şi „Intrigă şi iubire"

Noile mele descoperiri cu privire la „disciplină" nu mi-au fost multă vreme de folos. Mi-era destul să aud vreun vers de Puşkin din „Oaspetele de piatră", piesă în care, în primele timpuri, îl interpetam pe Don Carlos, iar mai tîrziu chiar pe Don Juan[74], mi-era destul să-mi trag cizmele spaniole şi să simt în palmă mînerul săbiei şi tot ceea ce clădisem pînă atunci cu atîta trudă se dărîma, lăsînd în loc obsesia vechilor obiceiuri din anii de diletantism. Cînd revii la ticurile pe care le-ai părăsit de mult, e ca şi cum te-ai apuca din nou de fumat după ce multă vreme te-ai lăsat. Organismul se aruncă în desfătarea senzaţiilor cunoscute cu o lăcomie şi mai aprigă. Lipsit un timp de această desfătare, organismul n-a încetat să dorească în taină o ţigară, şi caută, plin de patimă, să răzbune timpul pierdut.

În felul acesta evoluţia mea artistică făcea un pas înainte şi doi înapoi. De ce-mi alegeam oare înainte de vreme roluri care-mi depăşeau puterile! Stavila cea mai stăruitoare care se pune în calea dezvoltării actorului e graba, e forţarea unor elemente neformate, în năzuinţa îndărătnică de a juca numai roluri prime, de eroi tragici. Faptul că stărui într-un efort ce nu se potriveşte sensibilităţii tale este şi mai dăunător, şi mai primejdios, decît să cînţi cu un glas încă şovăielnic, încă neformat, arii din operele wagneriene. Me-

canismul nervos şi subconştient al actorilor este mult mai gingaş şi mai complicat decît aparatul vocal al cîntăreţului. El se defectează mult mai uşor şi e mult mai greu de reparat. Dar, după cît se pare, omul este în aşa fel alcătuit, încît nu se lasă ispitit decît de ceea ce n-are sau nu îi este îngăduit. În loc să înveţe sau să-şi vadă de joacă, pe copii îi poartă gîndul la fel de fel de năzbîtii. Băieţii nu visează decît să poată fuma cît mai repede şi să-şi poată răsuci mustaţa ca să semene cu cei mari, iar fetele vor prea de timpuriu să flirteze. Tinerii, la rîndul lor, caută să-şi dea aere de bătrîni, ca să pară blazaţi şi să trezească interes. Din invidie ori din supraprețuire a propriilor sale calităţi, din prostie sau din lipsă de experienţă fiecare doreşte să fie ceea ce nu poate şi nu trebuie să fie. Acelaşi lucru se întîmplă şi cu noi, actorii. Începătorul ţine morţiş să joace în primul rînd rolul lui Hamlet, la care numai un virtuoz al scenei se poate gîndi ! Nu-şi dă seama că prin asemenea grabă el supune unui efort silnic şi vatămă sistemul întregii sale sensibilităţi care-i şubred şi anevoie de îndreptat. Dar zadarnic stai să-i explici acest lucru tînărului elev şi actor nerăbdător. E de ajuns ca un actor să fie aplaudat de o liceană drăguţă, lăudat de o alta, iar a treia să-i scrie cerîndu-i un autograf, pentru ca vanitatea lui de actor să triumfe asupra celor mai înţelepte sfaturi.

Jucam roluri de spanioli, îmi comandam cizme la Paris şi-mi istoveam posibilităţile mele, încă necoapte, de actor, de dragul laudelor şi scrisorelelor pe care le primeam de la eleve.

Cei care mi-au dat să joc rolul lui Don Juan au greşit, fără îndoială. Nu ştiu cum s-a întîmplat, dar după primul spectacol, interpretul rolului a fost nevoit să renunţe la el. Şi aci a intervenit mărunta vanitate actoricească.

„Cînd am cerut rolul de la început, nu mi l-au dat. Acum cînd n-avea cine să-l joace, s-au gîndit însă la mine ! Aşadar şi-au dat seama cît preţuiesc !“ Aşa vorbea în mine glasul meschinului meu orgoliu actoricesc.

Am primit rolul cu toată bunăvoinţa. Mă simţeam măgulit de faptul că fusesem socotit necesar spectacolului.

Spectacolul s-a jucat. Am fost aplaudat, pentru că liceenele nu ştiu să deosebească rolul de cel care-l interpretează. Eu, însă, luîndu-mi zăbala în dinţi, am luat-o razna ca un prost, cu toate greşelile din trecut, care erau şi mai mari acum, căci de data aceasta ştiam să mă folosesc şi de disciplina învăţată cu prilejul rolului lui Anani. Calităţile ca şi defectele înfăţişate pe scenă în cadrul

unei anumite discipline scot şi mai mult în evidenţă propriile calităţi şi defecte. Faptul că învăţasem să-mi iau avînt în toiul scenelor puternice nu-mi era de nici un folos în rolul acesta ; cu cît mă avîntam mai mult, cu atît mă adînceam mai tare într-un patos teatral fals, pentru că între mine şi personajul pe care-l interpretam nu se stabilise nici o legătură intimă, nu-i aduceam nimic nou rolului. Imitam din nou pe baritonul încălţat cu cizme de la Paris şi încins cu spadă. Nimeni nu mă putea clinti însă din convingerea pe care mi-o formasem, aceea că înţelesesem secretul felului în care trebuie să joci nu numai rolurile specifice de ţărani, dar şi acelea ale amanţilor spanioli din tragedii.

Eforturile de a compune personajul lui Don Juan şi pe cel al lui Don Carlos m-au dat din nou înapoi din drumul evoluţiei mele.

Din nefericire, şi rolul următor din aceeaşi stagiune semăna cu cele anterioare, fiindcă, deşi nu era un rol de spaniol şi nici în versuri, avea totuşi cizme înalte, spadă, vorbe de dragoste şi un stil elevat. Trebuia să-l joc pe Ferdinand din tragedia lui Schiller „Intrigă şi iubire“ [75]. Dar... căci a fost şi un „dar“ fără de care n-aş fi putut izbuti în această piesă şi care m-a oprit de la alte greşeli.

Pe Luise o juca M. P. Perevozcikova al cărei nume de teatru era Lilina şi care, în contra voinţei tuturor, venise în cercul nostru cu reputaţie de actriţă. Cu prilejul acestui spectacol am descoperit că ne îndrăgostisem unul de celălalt, fără să ne dăm seama. În schimb, publicul descoperise mai de mult taina asta : prea ne sărutam cu naturaleţă pe scenă ! Pentru rolul pe care-l jucam, m-am folosit mai puţin de rutină şi mai mult de intuiţie. Căci dintre Apollo şi Hymeneu nu era greu de ghicit cine mă inspira.

În primăvară, la sfîrşitul primei stagiuni a Societăţii de artă şi literatură, toată lumea ştia că m-am logodit, iar la 5 iulie ale aceluiaşi an m-am căsătorit şi am plecat în călătorie de nuntă. La întoarcere, toamna, am venit la teatru cu vestea că, din nefericire, soţia mea nu mai poate juca nici un rol în toată stagiunea viitoare.

Astfel, „Intrigă şi iubire“ s-a dovedit a fi nu numai o piesă de dragoste, dar şi una foarte perfidă. Ea a fost jucată numai de două-trei ori şi apoi scoasă de pe afiş. Am fi putut oare juca în această piesă cu aceeaşi naturaleţe şi inspiraţie sau, jucînd din nou rolul lui Ferdinand, ea ar fi avut aceeaşi soartă ca şi Don Juan şi Don Carlos şi ar fi servit ca lecţie încăpăţînării mele ?

Ca şi în spectacolele precedente, mîna experimentată a lui Fedotov a ştiut să folosească cum trebuia materialul actoricesc destul de bun. Noi primeam cu bucurie îndrumările acestei călăuze rutinate ; fără îndoială că sfaturile lui ne-au fost de ajutor, dar, cum conştiinţa noastră nu se limpezise îndeajuns, mă îndoiesc că am fi făcut vreun pas înainte în viaţa noastră artistică.

Spectacolul s-a bucurat de un real succes. Eu eram în plin triumf, avînd în vedere că acest succes îmi confirma înclinaţia pentru rolurile istorice care, după Don Juan, îmi deveniseră şi mai dragi.

«Va să zică pot interpreta roluri de tragedie, îmi spuneam. Va să zică, pot fi şi un amant convingător. Înseamnă că metodele tehnice descoperite în „Soartă amară" sînt valabile şi în tragedie !»

Voi nota cu acest prilej un fapt care merită oarecare atenţie şi care a avut loc aproximativ în acea vreme. Pentru a-şi mări fondurile, societatea noastră organizase în saloanele palatului fostei Adunări nobiliare un bal costumat, la care au luat parte mulţi dintre actori. Saloanele au fost decorate de cei mai buni pictori. Un succes excepţional a obţinut un cor ţigănesc alcătuit din amatori, elevi şi membri ai societăţii. Ca soliste cîntau amîndouă fiicele lui F. P. Komissarjevski care veniseră anume de la Petersburg. Aveau glasuri admirabile şi un desăvîrşit mod de interpretare, mărturie a învăţăturii alese, primită de la tatăl lor. Era cea dintîi manifestare în public a cunoscutei actriţe, Vera Feodorovna Komissarjevskaia.

CÎND JOCI ROLUL UNUI OM RĂU CAUTĂ SĂ-I DESCOPERI PĂRŢILE BUNE

„Autonomiştii"

Primul an de existenţă a societăţii noastre s-a încheiat cu un deficit important, care totuşi nu ne-a zdruncinat credinţa într-un viitor succes.

Către începutul celei de a doua stagiuni, în sînul societăţii s-au petrecut mari prefaceri. Din pricina rivalităţii dintre cele două secţiuni didactice — cea dramatică şi cea de operă — şi dintre cei

doi conducători — Fedotov şi Komissarjevski, au izbucnit neînţelegeri ale căror consecinţe materiale le-am resimţit eu în întregime. Şi colac peste pupăză, către sfîrşitul anului seratele familiale au început să ne plictisească. Artiştii spuneau :

— Ne-am săturat să mai jucăm pînă şi în teatru !

Pictorii le ţineau isonul :

— Pînă şi acasă ne-am plictisit să pictăm ! Seara parcă ai vrea să joci cărţi, dar pe aici de astea nu se găsesc ! Ce club mai e şi ăsta !

Pictorii nu voiau să picteze fără să joace cărţi, dansatorii nu voiau să danseze, cîntăreţii nu voiau să cînte. S-a mai iscat tot pe atunci un conflict în urma căruia pictorii, şi, după ei, mai mulţi dansatori, cîntăreţi şi chiar cîţiva actori, s-au retras din clubul Societăţii de artă şi literatură. Apoi şi clubul şi-a închis porţile. Mai rămăsese secţia dramatică şi, pe lîngă ea, şcoala de operă şi artă dramatică.

A doua stagiune teatrală a societăţii, 1889-1890, s-a deschis cu piesa „Autonomiştii" de Pisemski [76]. Eu jucam rolul generalului *en chef* de pe vremea împăratului Pavel I. Piesa, deci şi textul acestui rol, erau scrise cu mult talent, dar în stilul greoi al epocii.

Multe din descoperirile mele anterioare mi-au fost de folos în noul rol : şi *disciplina*, şi *disimularea* geloziei printr-o linişte aparentă (ceea ce îmi aţîţase cu atîta putere temperamentul în rolul lui Anani), şi *jocul feţei* şi al *ochilor* (ca o consecinţă a stăpînirii anarhiei corporale), şi deplina *dezvăluire* a sufletului în momentul culminant, şi *mimările bătrîneţii* din „Cavalerul avar".

E foarte adevărat că rolul conţinea multe lucruri primejdioase : cizme cu carîmb înalt, sabie, vorbe şi sentimente de dragoste, şi dacă-i lipseau versurile, avea în schimb stilul pretenţios al epocii respective. Personajul Imşin era însă un rus prea autentic pentru ca să regăsesc într-însul pe primejdiosul „spaniol". Dragostea lui nu avea nimic tineresc, ci era bătrînească şi se caracteriza prin trăsăturile ei sufleteşti.

Se spune că am izbutit să dau pe negîndite o imagine foarte sugestivă, dar eu însumi nu ştiu cum am procedat. Metodele tehnice ale jocului m-au purtat de la sine spre adevăr. Iar faptul că simţeam adevărul constituia cel mai bun stimulent al simţirii, al suferinţei, al imaginaţiei, al creaţiei în genere. Pentru întîia oară nu mai simţeam nevoia să imit pe cineva şi eram la largul meu pe scenă.

Singurul lucru neplăcut erau obiecţiile spectatorilor cu privire la piesă :

— E prea grea ! spuneau ei.

S-a dovedit că acest lucru era iscat de anumite motive de urma cărora am dat mai tîrziu, şi iată cum :

Paralel cu „Autonomiştii" se pregătea un spectacol în care nu jucam, dar la ale cărui repetiţii asistam cîteodată din sală, cînd eram liber ; îmi spuneam cu plăcere părerea, de cîte ori mi se cerea. Nu găseşti cuvinte potrivite atunci cînd le cauţi cu orice preţ, ci atunci cînd nici nu te gîndeşti la ele, cînd ţi se impun singure. Bunăoară, stînd singur cu mine însumi, nu mă pricepeam nici să fac filozofie, nici să rostesc aforisme, dar cînd trebuia să dovedesc ceva cuiva, trebuia să filozofez şi aforismele veneau de la sine. Astfel s-a întîmplat şi în cazul acesta. Din sala de spectacole vezi mai bine ce se petrece pe scenă. Din sală îmi dădeam perfect seama de greşelile actorilor, pe care încercam să le explic colegilor.

— Trebuie să înţelegi, îi spuneam eu unuia dintre ei, că joci rolul unui pesimist incorijibil, care găseşte veşnic motive să se vaite, şi se pare că unica ta grijă e ca nu cumva, doamne fereşte, să nu fii în stare să-l redai pe acest pesimist după cum se cuvine. N-ai de ce să te temi, pentru că autorul s-a îngrijit de asta mai mult decît era nevoie. În jocul tău te foloseşti tot timpul de o singură tonalitate. Or, tonalitatea aceasta sumbră e pusă pe deplin în valoare numai dacă, alături de ea, pentru contrast, aşterni din cînd în cînd şi cîte o dungă albă. Mai pune şi tu în rol puţin alb în diferite tonalităţi şi în diferite amestecuri ca şi culorile curcubeului. Vei obţine contrast, variaţie şi adevăr. De aceea, jucînd rolul unui pesimist, eşti dator să cauţi şi laturile lui de optimism şi de vioiciune. Cînd vei reveni din nou la tînguirile lui jalnice, pesimistul nu va mai fi monoton şi plicticos, ci dimpotrivă, va căpăta o îndoită putere de expresie. Felul în care înţelegi tu să-ţi joci rolul, într-un bocet neîntrerupt şi fără abateri, e tot atît de insuportabil ca şi o durere de măsele. Cînd vei avea de interpretat rolul unui om bun, va trebui să desluşeşti şi părţile rele ale caracterului său, iar de vei interpreta rolul unui om rău, va trebui să vezi şi unele din manifestările bunătăţii sale".

Rostind întîmplător acest aforism, am simţit cum dintr-o dată mi s-a limpezit şi rolul generalului Imşin. Făptuiam aceeaşi greşeală ca şi camaradul meu. Personajul pe care-l interpretam avea trăsăturile unei fiare, lucru ce nu putea fi omis din caracteristicile

rolului, aşa că nu mai trebuia să-mi bat capul cu redarea lui ; autorul se îngrijise îndeajuns de asta. În seama mea rămînea doar străduania de a descoperi momentele în care Imşin putea fi şi bun, şi simţitor, şi pocăit, şi delicat, şi iubitor, şi generos... Şi astfel uneltele mele actoriceşti au sporit cu noi învăţăminte !

Cînd interpretezi rolul unui om rău, caută-i părţile bune.

Cînd ai să joci un rol de bătrîn, fă să i se vadă şi străfulgerările de tinereţe ; iar cînd ai să joci un rol de tînăr, subliniază-i momentele de maturitate etc.

Pe măsură ce mă foloseam de noua mea descoperire, spectacolul cu piesa „Autonomiştii" evolua în spre alte forme, iar tînguirile cu privire la „greutatea" piesei erau din ce în ce mai rare.

Cea de a doua stagiune a spectacolelor prezentate de Societatea noastră de artă şi literatură a urmat aproape aceeaşi linie de preocupări estetice şi probleme tehnice ca şi cea dintîi.

Din păcate, A. F. Fedotov a pierdut din entuziasm din pricină că-l nemulţumea ceva şi nu se împăca de fel cu F. P. Komissarjevski.

ROLURILE DE CARACTER.

„Fata fără zestre". „Rubla"

În cursul celei de a doua stagiuni am avut prilejul să joc cîteva roluri de caracter, bunăoară cel al lui Paratov din piesa lui Ostrovski „Fata fără zestre" [77]. Textul e presărat cu vorbe de dragoste, iar costumul cere cizme înalte şi o manta care aduce a pelerină spaniolă, lucruri destul de primejdioase pentru mine. Se pregătea iarăşi un conflict între vechile-mi deprinderi gen „operă", de bariton, şi noile descoperiri tehnice cu care voiam să mă ajut. Încercam să-mi stăpînesc şi să-mi maschez sentimentele, să-mi stăpînesc jocul feţei şi să îmbogăţesc nuanţele expresiilor, toate lucruri o dată cunoscute, care mi-au creat o stare de bună dispoziţie. Fantezia a început să zburde, amănunte proaspete se iveau necontenit de la sine, reliefînd particularităţile şi trăsăturile caracteristice ale lui Paratov — cum ar fi, de pildă, ţinuta lui militărească şi spiritul lui vitejesc. Dobîndindu-le, nu mă mai puteam simţi neînarmat şi neputincios în scenă. Pe măsură ce repetiţiile înaintau, m-am pus

şi mai bine la punct cu tehnica jocului şi am izbutit să pătrund mai adînc în structura lui Paratov, a cărui bogăţie sufletească, caracteristică omului rus, mi-a luminat sufletul. Din fericire, mi-am putut alcătui şi o grimă caracteristică. Şi astfel, stăpînind întreaga imagine exterioară a rolului, am simţit că toate celelalte probleme se rezolvau şi ele, căci trezindu-mi-se intuiţia adormită, m-a ajutat să prind personajul dorit. Realizarea lui era bazată pe ceva concret şi, într-o anumită măsură, justificat, iar cît priveşte restul, nu-mi rămînea decît să imit, aşa cum îmi era obiceiul de care încă nu mă dezbărasem.

Dar, în legătură cu acest rol, s-a întîmplat şi ceva neplăcut. Cu toate că piesa era scrisă în minunatul stil al lui Ostrovski, în care nici un cuvînt nu poate fi înlocuit, nu reuşeam să stăpînesc textul, frazele nu „mi se aşezau în gură". Presimţeam că în orice clipă s-ar putea să mă bîlbîi pe scenă, fapt care mă tulbura, mă înspăimînta, mă făcea să întîrzii cîteodată cu replicile şi să am unele pauze inutile. Din pricina aceasta ieşeau pe alocuri încurcături care lipseau atît rolul cît şi piesa de cursivitatea necesară unei comedii. Grija pentru text mă înspăimînta atît de mult încît mă treceau năduşelile. Odată mi s-a întîmplat chiar să încurc atît de rău textul încît să nu mai ştiu cum să mă strecor prin labirintul cuvintelor. Am ieşit cu stîngăcie din scenă, silindu-mi partenerul să-şi rateze una dintre cele mai izbutite replici.

„Tracul" actoricesc a început să pună stăpînire pe mine încă din vremea aceea, şi s-a manifestat şi în alte împrejurări, înlăturînd treptat siguranţa pe care o căpătasem cu timpul. Cînd nu mă mai gîndeam însă la acest nou neajuns „tracul" dispărea, dovedind astfel că venea doar dintr-o slăbiciune a nervilor, presupunere pe care o confirmă şi următoarea întîmplare: Odată, în ziua unui spectacol cu „Fata fără zestre", m-am îmbolnăvit destul de grav. Aveam 39,5°. Zăceam aproape fără cunoştinţă. Pentru a fi însă o pildă de disciplină şi pentru a da un exemplu pe viitor colegilor mei, m-am dus totuşi la teatru pe un ger de 25 de grade sub zero, luîndu-mi toate măsurile necesare. Am fost grimat stînd culcat şi, cum nu aveam nici o schimbare de costum în toată piesa, în timpul pauzelor şi în intervalele de timp cînd rolul nu-mi cerea să fiu în scenă, stăteam întins în cabină. Actorii se temeau ca nu cumva la un moment dat să fiu nevoit să părăsesc scena în mijlocul actului. Deoarece întreaga-mi atenţie se concentrase asupra bolii, am jucat

mai sigur de mine şi mai liber ca niciodată. Nu m-am poticnit de fel în tot cuprinsul rolului, şi nici memoria nu m-a trădat.

Munca depusă pentru pregătirea rolului lui Paratov, cît şi rezultatele obţinute, mi-au indicat fără putinţă de îndoială adevărata mea vocaţie. Mi-am dat seama că sînt sortit să fiu un interpret al rolurilor de caracter. Călăuzindu-mă după acest principiu, am izbutit să birui toate primejdiile ce mă pîndeau de-a lungul rolului lui Paratov şi anume : mantaua spaniolă, cizmele înalte, vorbele de dragoste, precum şi celelalte ispite pline de perfidie.

Dacă aş fi renunţat însă la linia aceasta, compunînd rolul după tiparul înclinaţiilor mele personale, omeneşti, insuccesul ar fi fost asigurat.

De ce ? Am să v-o spun :

O seamă de actori, în majoritatea cazurilor *jeunes premiers* *, întotdeauna şi în orice împrejurare plini de ei, nici nu se gîndesc să creeze şi să înfăţişeze roluri de caracter, ci caută să-şi scoată în evidenţă fiinţa lor pe care nu se învoiesc niciodată s-o schimbe. Nu-şi pot închipui nici o scenă şi nici un rol din care să lipsească propria lor personalitate. În acest scop, ei au nevoie de Hamlet şi de Romeo, cum are nevoie de o toaletă nouă o femeie modernă. Asemenea actori au dreptate cînd se tem să-şi schimbe înfăţişarea, ştiind că toată puterea lor stă în farmecul personal. Punîndu-şi masca unui rol de caracter, ei ar pierde totul dintr-o dată.

Sînt şi actori care, din sfială, reacţionează tocmai de-a-ndoaselea, temîndu-se să-şi dezvăluie adevărata lor personalitate. Astfel, cînd sînt nevoiţi să interpreteze un personaj bun la suflet, li se pare o lipsă de modestie să-şi însuşească calităţi pe care nu le au. Cînd au de întruchipat, însă, un personaj rău, desfrînat şi necinstit, le e ruşine să-şi atribuie asemenea vicii. Dar, de îndată ce machiajul le-a pus pe faţă o mască străină, nu se mai simt de fel stînjeniţi să-şi ia asupră-le o seamă de vicii sau de calităţi pe care nu le au, fiind în stare să rostească şi să înfăptuiască lucruri pe care nu le-ar fi putut săvîrşi cu înfăţişarea lor firească, nemascată.

Eu fac parte din această ultimă categorie : sînt actor pentru roluri de caracter. Recunosc că toţi actorii trebuie însă să fie în stare să joace roluri de acest fel. Toţi sînt bineînţeles datori să desluşească nu numai caracteristicile exterioare ale unui personaj, ci şi pe cele ce ţin de structura lui lăuntrică. Totuşi, un actor tre-

* Tineri amorezi (În limba franceză.) (N. trad.)

Contele Platon Imşin.
„Autonomiştii" de A. F. Pisemski.
După o fotografie din 1895.

Ferdinand — K. S. Stanislavski,
Luiza — M. P. Lilina.
„Intrigă şi iubire" de Fr. Schiller.
1899

Georges Dorsy.
„Guvernorul" de V. Diacenko.
1894

Paratov.
„Fata fără zestre" de A. N. Ostrovski.
După o fotografie din 1894.

buie să-şi poată ieşi din piele chiar în ceea ce priveşte înfăţişarea exterioară. Aceasta nu înseamnă, firește, că e obligat să renunţe la farmecul personalităţii sale ci, dimpotrivă, păstrîndu-şi-l, să adauge totuşi varietatea nesfîrşită cerută de fiecare rol nou. De ce toţi amanţii trebuie să fie neapărat frumoşi şi cu părul buclat? Oare oamenii urîţi dar buni n-au dreptul la dragoste? De altfel mi-a fost dat o singură dată în viaţă să văd un asemenea îndrăgostit, care nu se sfia de urîţenia lui. În contrast cu ea, el îşi punea şi mai mult în lumină inima curată şi iubitoare, întocmai ca murdarul şi rău-mirositorul cojoc al lui Akim din „Puterea întunericului" care, printr-un contrast asemănător, pune mai mult în valoare sufletul limpede şi curat al personajului. Pe acea vreme, nu mă interesa însă rolul în sine ci numai posibilitatea de a mă evidenţia eu însumi, cu ajutorul lui. Deci, nu succesul autorului mă interesa, ci succesul fiinţei mele. Scena era doar o simplă vitrină în cadrul căreia mă puteam înfăţişa publicului.

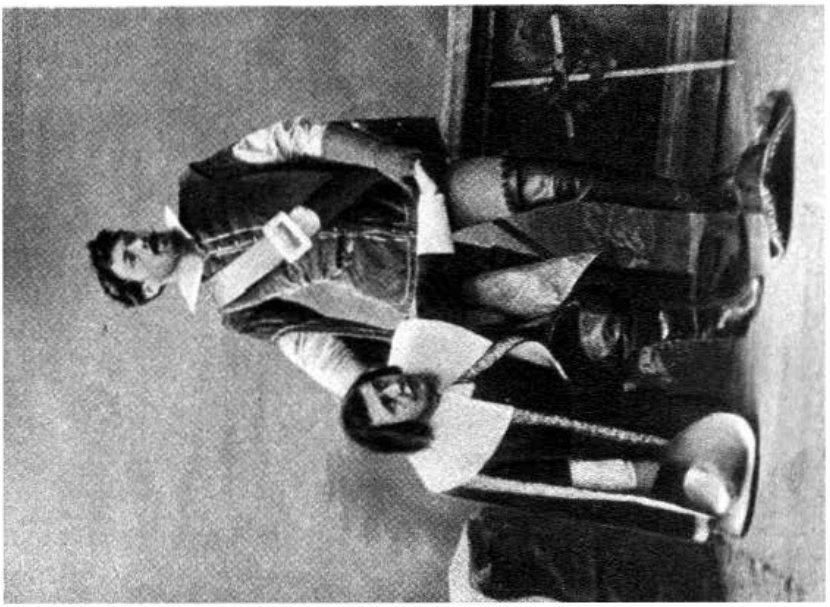
De bună seamă că această greşeală m-a îndepărtat de artă şi de problemele creaţiei.

Cu prilejul spectacolului mai sus amintit, am început să-mi dau seama că farmecul meu actoricesc nu izvora din propria-mi fiinţă, ci din felul în care izbutisem să creez, cu artă, tipuri şi caractere. Descoperirea era deosebit de importantă, deşi nu mi se sedimentase încă suficient în conştiinţă.

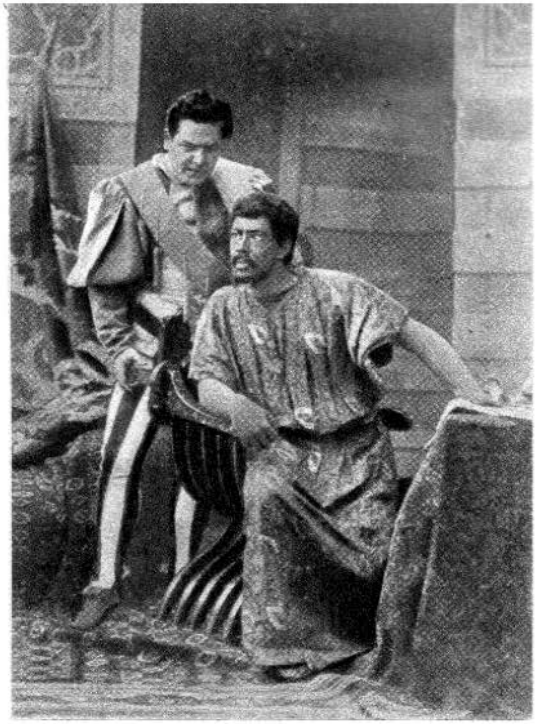
În continuare mi-am concentrat activitatea asupra rolului misitului Obnovlenski din piesa lui Fedotov „Rubla" [78] al cărei subiect nu mi-l mai amintesc. Ca şi în Sotenville, rolul a fost realizat după multe chinuri, printr-o întîmplare, pornind de la grimă. Peruchierul grăbit mi-a lipit jumătatea dreaptă a mustăţii mai sus decît pe cea stîngă. Din această pricină, faţa a căpătat o expresie de şiretenie vulgară şi obraznică. Ca să respect simetria, am desenat şi sprînceana dreaptă mai ridicată decît cea stîngă, obţinînd astfel o mască care nu-mi mai cerea să colorez textul. Ea îmi oferea posibilitatea de a-mi spune rolul cît se poate de simplu, deoarece toată lumea din sală îşi putea da seama că Obnovlenski e un escroc şi fiecare din vorbele lui, o minciună.

Rolul acesta s-a rînduit şi el cu succes printre rolurile mele de caracter.

În sfîrşit ajunsesem acum să înţeleg simplul adevăr că, apropiindu-te de un rol prin imitarea unor gesturi actoriceşti străine, nu creezi chipul personajului interpretat. Am înţeles că trebuie să



Othello.
„Othello" de W. Shakespeare.
1896



Othello — K. S. Stanislavski, Iago — H. D. Petrosean.
„Othello" de W. Shakespeare.
1896

creezi un chip al tău, personal, pe care, ce-i drept pe vremea aceea îl concepeam doar din punct de vedere al aspectului său exterior. Este iarăşi adevărat faptul că nu mă pricepeam să mă apropii de rol dacă nu mi-l sugera regizorul, bunăoară A. F. Fedotov, ori dacă nu mi-l oferea întîmplarea, ca în cazul lui Sotenville. Şi atunci intram în rol, pornind de la o anumită poză, de la costum, grimă, manieră ori gest.

Fără o trăsătură caracteristică proprie fiecărui rol, mă simţeam pe scenă ca un om gol puşcă şi-mi era ruşine să stau astfel în faţa spectatorilor.

O NOUĂ NEDUMERIRE

„Nu-i după voie, ci după nevoie". „Taina femeii"

În cursul aceleiaşi stagiuni am jucat rolul lui Piotr din piesa lui Ostrovski „Nu-i după voie, ci după nevoie" [79]. Prin rolul acesta, ca şi prin întreaga piesă, ni se înfăţişează o libertate deosebită de moravuri : desfrîu, pasiuni puternice, evoluţie psihologică şi momente tragice. S-ar fi spus că aveam şi temperamentul, şi fizicul şi vocea potrivită... Pe deasupra experimentasem anumite metode, şi obţinusem o oarecare disciplină şi tehnică. Dar de îndată ce m-am apropiat de rolul lui Piotr, toate noile mele descoperiri m-au părăsit. De la primii paşi nu m-am atins decît de învelişul rolului, fără a-l pătrunde în adîncime. Aşa cum o curea de transmisie continuă uneori să se învîrtească în gol fără rezultat, în timp ce maşina stă pe loc, lucram şi eu orbeşte, doar cu partea exterioară a nervilor, cu suprafaţa trupului, fără ca mişcarea să-mi ajungă pînă la suflet, care rămînea rece şi încremenit. Vorbele, gesturile, mişcările treceau pe lîngă stările sufleteşti, ca un tren expres ce goneşte pe lîngă staţiile mici şi neînsemnate, ori ca o navă goală, cu ancora smulsă, rătăcind pe ape, fără timonier, pasageri şi încărcătură. Jocul mecanic, exterior, întrece cu mult drama trăită lăuntric. Pentru a opri o astfel de hoinăreală de la periferia rolului, trebuie să repui în actul de creaţie, pe prim-plan, intuiţia şi sentimentul. Ele au rostul pilotului. Un rol trebuie să capete un

conținut sufletesc, întocmai cum o corabie are nevoie de echipaj și încărcătură.

Dar în ce fel ai putea sili simțirea să iasă din ascunzișurile ei și să ia în mîini inițiativa creației ? Pentru a o atrage să facă acest lucru, ea trebuia ispitită cu structura sufletească interesantă a voinicului Piotr, cu inima lui largă, rusească, cu temperamentul lui puternic și firesc, cu pasiunea lui tumultuoasă ce se preschimba în gelozie, în deznădejde și nebunie.

Dar simțirea-mi rămînea mută și eu nu știam cum s-o stîrnesc printr-un artificiu. Reușeam doar să-mi dezmorțesc pentru o clipă mușchii cu ajutorul mișcărilor exagerate ale mîinilor și picioarelor. Atunci, fără nici o cauză precisă și fără nici un rost, izbuteam să-mi stîrnesc emoția care, după scurt timp se stingea însă cu desăvîrșire. Lucrul acesta e aidoma unui ceasornic stricat. Dacă învîrtești o vreme àcele, el începe să ticăie și înlăuntrul mecanismului pulsează viața. În același timp încep să bată orele într-un ritm confuz, iar sunetele încetează pe dată ce se stîrnesc. Tot atît de confuz și tot atît de efemer înviau în mine senzațiile lăuntrice generate de excitațiile fizice venite dinafară. Dar au oare acestea vreo legătură cu conținutul sufletesc al rolului ? Sau e vorba numai de o emoție mecanică de scurtă durată și lipsită de viață ? Procesul acesta nu avea nici un fel de semnificație, el nu-i era în nici un fel de folos actului de creație. Alte mijloace, însă, nu aveam la îndemînă. Fără o călăuză lăuntrică, mă simțeam neputincios în fața marilor probleme tragice ce i se puneau puterii mele de creație. Nu-mi rămînea altceva de făcut decît să-mi umflu pieptul și să-l fac pe voinicul, mare și înspăimîntător, ca să semăn cu eroul meu. După cum spune și Gogol, nu făceam decît să „zgîndăr" imaginea personajului meu, fără să pot ajunge a fi imaginea însăși. Îmi forțam stările sufletești, lucru neîngăduit de natură și pe care ea se răzbună. Pînă la urmă s-a întîmplat tocmai ceea ce trebuia să se întîmple în asemenea cazuri, de care orice artist e dator să se teamă, mai mult decît de orice. Din pricina neputinței mele de a-mi îndeplini sarcinile ce-mi stăteau în față, m-am încordat, am nădușit, pentru ca apoi să-mi înțepenească întregul trup, să simt o anarhie musculară totală și să se ivească acel convenționalism de prost gust și șabloanele profesionale ale actorilor. Dacă o forțare, fie ea și ușoară, a naturii și sentimentului este oricînd primejdioasă în arta noastră, apoi ea este cu atît mai periculoasă

într-un rol tragic, unde e de zece ori mai mare, deoarece, jucînd aceste roluri, te loveşti de frămîntări omeneşti intense, de sarcini de creaţie mult peste puterile unui actor neexperimentat. Închipuiţi-vă că vă sileşte cineva să săriţi peste un şanţ sau să vă căţăraţi pe un gard sau că sînteţi împins spre un stup unde riscaţi să fiţi înţepat. Fireşte că vă veţi împotrivi şi veţi da din mîini, ca să nu-l lăsaţi pe acel cineva să se apropie de voi, ca să vă apăraţi împotriva violenţei şi să scăpaţi de sarcinile impuse, deşi îndeplinirea lor n-ar fi un lucru prea dificil. Acum închipuiţi-vă că vă împinge cineva în cuşca unui leu, sau vă sileşte să săriţi peste o prăpastie sau să vă urcaţi pe nişte stînci abrupte. Natural că vă veţi opune cu şi mai multă forţă, cu o încordare înzecită şi veţi da şi mai mult din mîini, ca să vă apăraţi de cel ce vă constrînge voinţa, spre a-l împiedica să vă atingă, evitînd astfel să faceţi un lucru mai presus de puterile voastre. Dar dacă, în ciuda faptului că nu-l puteţi face, veţi fi totuşi silit la acest lucru supraomenesc, atunci vă veţi opinti şi vă veţi încorda tocmai pentru că nu-l puteţi face.

Actorul lipsit de experienţă se găseşte adeseori într-o situaţie similară. Este silit să plîngă atunci cînd nu-i vine a plînge, să rîdă atunci cînd e trist ; să sufere cînd e vesel ; să redea sentimente pe care sufletul său nu le încearcă. De aceea el recurge la tot felul de compromisuri faţă de natură spre a ieşi dintr-o situaţie disperată. Şi totul se termină numai printr-o încordare, printr-o forţare, o crispare a gîtului, a diafragmei, a tuturor muşchilor şi cu un joc convenţional şi fals, cu care actorul vrea să se înşele pe sine însuşi şi publicul. Singura soluţie este convenţionalismul actoricesc, care printr-o repetare frecventă se transformă în şablon.

Cu cît sarcina actorului este mai presus de puterile sale, cu atît mai mult se forţează şi cu atît mai mult simţirea speriată va folosi scutul său invizibil de apărare. Şi cu cît artistul ajunge mai adesea în asemenea situaţii disperate, cu atît mai sperioasă-i devine simţirea, cu atît mai mult se va deprinde ea să uzeze de scut şi cu atît mai des va fi el nevoit să se cufunde în convenţionalism şi să folosească şabloanele profesionale.

Există şabloane cuviincioase, ca de pildă un rol bine creat, care, din pricina timpului şi a unei atitudini neglijente faţă de latura lui psihică, se transformă într-un şablon exterior. Dar acesta fixează o retrăire cîndva bine realizată. Oricît de criticabil ar fi

acest şablon, el nu se poate totuşi compara cu un şablon de alt gen, care se opinteşte să redea într-o manieră exterioară lucruri ce nu s-au răsfrînt prin sentiment, sau cu şablonul care încearcă să înlocuiască adevărul printr-un convenţionalism actoricesc, uzat de vreme în urma unei prea dese întrebuinţări.

Cel mai detestabil dintre toate şabloanele existente este acela al eroului legendar rus, al viteazului, al feciorului de boier sau al flăcăului de la ţară, care sînt plini de elan. În redarea lor e folosit un mers specific legănat, gesturi largi, stabilite cîndva o dată pentru totdeauna, poze tradiţionale „cu mîinile în şolduri", o aruncare bruscă şi mîndră a capului pe spate urmată de înlăturarea cîrlionţilor tinereşti căzuţi pe frunte, un joc special cu căciula, pe care o mototolesc fără milă pentru intensificarea mecanică a pasiunii, înfloriturile vocale pe notele de sus, pline de bravură, o dicţie cîntată în pasajele lirice etc. Aceste banalităţi au pătruns atît de puternic în urechile, ochii, muşchii şi sîngele actorilor, încît nu-i chip să se dezbare de ele.

Spre nenorocirea mea era pe atunci la modă opera „Forţa vrăjmaşă" [80] de Serov. După cum se ştie, ea e scrisă pe subiectul piesei lui Ostrovski „Nu-i după voie, ci după nevoie", pe care noi o jucasem. Dacă în dramă şablonul viteazului rus este hîd, în operă e absolut de neîndurat. În special, şablonul rolului lui Piotr din această operă este cel mai urît din cîte şabloane de viteji există. Şi tocmai el pusese stăpînire pe mine, întrucît plămada operei continua să trăiască în mine, căci nu amuţise decît vremelnic. A fost de ajuns ca, după o lungă perioadă, să iau iar contact cu procedeele actoriceşti cunoscute şi cu senzaţiile lor, pentru ca, aidoma fumătorului care după o întrerupere începe iarăşi să fumeze cu patimă, să mă las dominat de toate deprinderile mele proaste de odinioară.

Se înţelege că spectacolul descris mi-a dăunat, dar mi-a şi folosit. Prin latura sa urîtă, el mi-a dovedit (dar din păcate nu m-a convins) că tragedia şi drama puternică, care necesită o încordare înzecită, pot să forţeze în cea mai mare măsură sentimentul, dacă acesta nu se produce de la sine, intuitiv sau cu ajutorul unei tehnici lăuntrice, just elaborate. Iată de ce aceste roluri pot fi foarte dăunătoare ; şi-i previn de primejdie pe actorii tineri care, neposedînd încă o tehnică bine studiată, se şi hazardează să-l interpreteze pe Hamlet, Othello sau alte roluri tragice. Înainte de a se apuca de o

astfel de treabă, artiştii tineri ar trebui să caute a-şi însuşi cît mai multe procedee de tehnică lăuntrică.

Nici piesa, şi nici rolul meu nu s-au bucurat de succes. Şi, din pricina aceasta, o bucată de vreme am fost deprimat şi mi-am pierdut încrederea în propriile-mi forţe. Dar cum nici o creaţie scenică fără talent nu e lipsită de admiratori, s-a întîmplat şi de astă dată să-mi găsesc cîţiva, ceea ce m-a consolat. Eşecul nu m-a convins că nu sînt îndeajuns de pregătit pentru a mă încumeta să joc în tragedie. Mă încăpăţînam să visez la ea, ţinînd prin aceasta în loc mersul firesc al dezvoltării mele.

Nu ştiu prin ce se explică excepţionalul meu succes în vodevilul „Taina femeii"[81], unde am reluat rolul studentului Megriot, pe care-l mai jucasem în cercul nostru de amatori. N-am schimbat nimic din interpretarea mea anterioară, deşi principiul pe care mă bazasem pe vremuri, cînd creasem rolul — joacă din plin pentru ca lumea să nu se plictisească — era incontestabil fals. Bîlbîiala, acţiunea în care, de la un capăt la altul nu intervenea nici o pauză, ridicarea tonului numai pentru a ridica tonul, ritmul accelerat numai pentru ritm accelerat, torentul năvalnic de cuvinte, pe scurt, toate acele greşeli pe care le făcusem la primii noştri paşi de amatori le păstrasem şi de astă dată. Dar, spre mirarea mea, ele au plăcut lui A. F. Fedotov, F. P. Komissarjevski şi F. L. Sollogub, care se arătau severi faţă de jocul meu. Aceştia m-au lăudat pentru interpretarea rolului lui Megriot, spre marea mea nedumerire. Singura explicaţie era tinereţea şi înflăcărarea mea juvenilă de atunci, o condiţie principală care, din păcate, dispare cu vîrsta. Se vede că şi toate celelalte roluri dinainte, pe care le tratam extrem de sever, se bucuraseră de succes tot pentru că erau pline de aceeaşi înflăcărare juvenilă, care prin sine însăşi dădea viaţă scenei. Dacă-i aşa, atunci înţeleg de ce mi se întîmplă acum să aud adesea pe vechii mei admiratori susţinînd că, pe vremea cînd n-aveam studii, jucam mai bine decît acum, cînd am ajuns să ştim multe. Dar cum să reţinem cît mai mult timp în noi văpaia artistică a tinereţii ?! Ce păcat că ea se stinge ! Să fie chiar cu neputinţă să memorăm şi să fixăm din punct de vedere tehnic în noi ceea ce a fost atît de minunat în tinereţe, ceea ce m-a făcut atunci să trăiesc intuitiv rolul lui Megriot ?

Ascultînd furtuna de aplauze ce a urmat după finalul piesei, mi-am spus din nou :

„Prin urmare, sînt un amant; prin urmare pot juca şi cum vreau eu; deci ritmul acesta galopant, flecăreala şi celelalte procedee ale noastre de operetă merg!"

Şi iarăşi am început să cred în ele, şi rădăcinile lor începeau să se împlînte iar în sufletul meu.

TRUPA DE LA MEININGEN

Sosise pe vremea aceea la Moscova renumita trupă a ducelui de Meiningen, avînd în frunte pe regizorul Chronegk[82]. În spectacolele prezentate, s-a înfăţişat pentru prima oară la Moscova un nou gen de regie, cu adevăr istoric nefalsificat, cu scene populare, cu o admirabilă formă exterioară, cu o disciplină uimitoare şi cu un întreg alai caracteristic unei sărbători artistice autentice. Nu mi-a scăpat nici un spectacol şi nu l-am privit numai, ci l-am studiat în fiecare amănunt.

Se spunea că în ansamblul acesta nu exista nici un actor de talent. Nu era adevărat. Se aflau Barnay, Teller şi alţii. Puteai să nu fii în general de acord cu patosul german şi cu felul lor cu totul aparte de a juca tragedia. Era iarăşi cu putinţă ca trupa mai sus amintită să nu fi înnoit cu nimic vechile metode de joc. Ar fi însă nedrept să susţinem că totul nu era alcătuit decît din performanţe exterioare şi bazat numai pe accesorii teatrale. Cînd i s-a spus lui Chronegk acest lucru, regizorul a exclamat:

— Le-am adus pe Shakespeare şi pe Schiller, dar ei n-au ochi decît pentru mobilier. Ciudate gusturi mai are şi publicul acesta!

Chronegk avea dreptate, căci în mijlocul ansamblului actoricesc trăia duhul lui Shakespeare şi al lui Schiller.

Ducele de Meiningen se pricepea ca numai prin mijloace pur regizorale, prin montare, fără ajutorul unor talente excepţionale, să prezinte în forme artistice multe din operele marilor poeţi. Aşa, bunăoară, nu puteam uita următoarea scenă din „Fecioara din Orléans": un rege pirpiriu, sfios, şade pe un tron uriaş, mult prea mare pentru statura lui; picioruşele lui uscative se bălăbănesc în aer, fără a putea ajunge pînă la pernă. În jurul tronului, curtea se arată vădit stingherită şi încearcă din răsputeri să susţină prestigiul regal. Dar în momentul în care puterea e pe cale de a se prăbuşi,

plecăciunile şi eticheta par de prisos. În mijlocul acestei atmosfere de decădere a prestigiului regal, se ivesc solii englezi, înalţi, zvelţi, hotărîţi, îndrăzneţi şi îngrozitor de impertinenţi. Ţi-e cu neputinţă să înduri cu sînge rece batjocura şi tonul arogant al acestor învingători. Cînd nefericitul rege slobozeşte acea poruncă umilitoare ce-l atinge adînc în propria lui demnitate, curteanul care primeşte porunca încearcă înainte de a pleca să facă o închinăciune, după cerinţele etichetei. Dar nici nu începe bine s-o facă, că se şi opreşte, şovăie, se îndreaptă din spate, şi, plecîndu-şi ochii înlăcrămaţi, fuge, uitînd de ceremonial, pentru a nu izbucni în plîns în văzul tuturora.

Plîngeau o dată cu el şi spectatorii, plîngeam şi eu, căci cu această ingeniozitate regizorul izbutea să creeze atmosfera şi să exprime şi esenţa momentului dramatic.

Şi alte scene de umilire a regelui francez au fost tratate cu aceleaşi ingenioase metode regizorale : atmosfera apăsătoare de la curte şi momentul intrării în palat a liberatoarei inspirate Jeanne d'Arc. Regizorul crease atîta încordare în atmosfera ce stăpînea curtea îngenuncheată, încît spectatorul aştepta cu nerăbdare apariţia izbăvitoare. Şi se înviora în asemenea măsură în clipa cînd se ivea eroina, încît nici nu mai lua în seamă jocul actorilor. Talentul regizorului îi acoperea adesea pe interpreţi.

Regizorul poate împlini mult dintr-un spectacol, dar nu totul. Rosturile cele mai de seamă stau în mîinile actorilor, care trebuie ajutaţi şi, în primul rînd, îndrumaţi. Însă regizorii de la Meiningen nu erau pesemne îndeajuns de preocupaţi să dea ajutor actorilor ; de aceea regizorului îi era sortit să creeze fără colaborarea interpreţilor. Din punctul de vedere al concepţiei lui, planul regizoral era întotdeauna vast şi adînc, dar cum putea fi el realizat fără participarea actorilor ? În asemenea condiţii, accentul trebuia să cadă pe punerea în scenă. Şi această necesitate de a se substitui tuturor celorlalţi în actul de creaţie atrăgea după ea despotismul regizoral.

Mi se părea că şi noi, regizorii-amatori, ne aflam în situaţia lui Chronegk şi a ducelui de Meiningen. Năzuiam şi noi să punem în scenă spectacole mari, să răscolim gînduri şi simţăminte puternice, dar, din lipsa elementelor actoriceşti pregătite, ne vedeam siliţi să lăsăm totul în mîinile regizorului. El singur trebuia să realizeze întregul efort al creaţiei, folosindu-se de montare, de decoruri, de recuzită, de ingeniozităţi de regie, precum şi de o punere în scenă interesantă. De aceea despotismul regizorilor trupei

de la Meiningen mi s-a părut justificat. Îl compătimeam pe Chronegk şi căutam să învăţ sistemul lui de a lucra. Iată ce am aflat de la unele persoane care avuseseră de a face cu el şi asistaseră la repetiţiile pe care le conducea.

Chronegk era spaima actorilor : în afara repetiţiilor şi a spectacolelor, era în relaţiile cele mai prieteneşti şi mai simple, chiar cu actorii de mîna a treia. Întreţinea cu inferiorii relaţii de o asemenea simplitate, încît îţi făcea impresia că cocheta. Dar de îndată ce începeau repetiţiile, cînd îşi lua locul lui de regizor, Chronegk se schimba. Stătea tăcut, aşteptînd ca acul ceasornicului să arate ora fixată. Atunci apuca clopoţelul ce scotea un sunet foarte ascuţit, strident şi rău prevestitor, şi anunţa cu răceală în glas : *„Anfangen !"* *. Dintr-o dată se făcea linişte, iar actorii nu mai erau parcă aceiaşi oameni. Repetiţia începea şi continua fără pauze, pînă ce din nou se auzea sunetul sinistru al clopoţelului urmat de vocea rece a regizorului care-şi spunea observaţiile. Apoi, din nou, fatalul *„Anfangen !"* şi repetiţia îşi urma cursul.

Dar iată că, pe neaşteptate, se produce o întrerupere spre marea nedumerire a tuturor. Actorii şuşotesc, asistenţii de regie forfotesc pe scenă. S-o fi întîmplat pesemne ceva. Ce anume ? Unul dintre interpreţi a întîrziat şi trebuie să se sară peste monologul lui. Asistentul lui Chronegk îşi anunţă şeful de cele întîmplate şi aşteaptă dispoziţiile stînd lîngă cuşca suflerului. Toţi au încremenit. Iar Chronegk îi ţine aşa, într-o tăcere chinuitoare ce pare a nu mai avea sfîrşit. Se gîndeşte ce hotărîre să ia. Toată lumea îi aşteaptă verdictul. Şi, în sfîrşit, regizorul rosteşte :

— Pe toată durata turneului la Moscova, rolul actorului X, care a întîrziat, va fi jucat de actorul Y, iar X va conduce, în scenele cu popor, ultima grupă de figuranţi, din fund.

Repetiţia continuă, cu actorul vinovat înlocuit.

Altă dată, după „Hoţii" de Schiller, Chronegk începuse să facă ordine. Iată despre ce era vorba : unul dintre asistenţii lui, un băiat mai uşuratic pesemne, întîrziase să scoată în scenă un grup de figuranţi. La sfîrşitul spectacolului, Chronegk îl chemă pe vinovat şi-l mustră cu duhul blîndeţii, în timp ce acesta se scuza pe un ton glumeţ.

— *Herr* Schultz, se adresă Chronegk unui simplu maşinist din trupă, care tocmai trecea pe acolo, spune-mi, te rog, după care re-

* Începem (în limba germană). (N. trad.)

plică anume, în cutare act şi în cutare scenă, trebuie să iasă grupul de hoţi ?

Maşinistul începu să declame cu patos întregul monolog, ţinînd să-şi arate înclinările artistice. Chronegk îl bătu încurajator pe umăr, şi, îndreptîndu-se spre uşuraticul lui asistent rosti, apăsînd cuvintele :

— Nu-i decît un simplu maşinist, pe cînd dumneata eşti cogeamite regizorul şi pe deasupra şi asistentul meu ! Ruşine ! Pfui !

Am preţuit învăţămintele bune aduse de trupa de la Meiningen, adică metodele folosite de regie pentru a scoate în evidenţă substratul spiritual al operei. Le sînt recunoscător pentru aceasta ; e o recunoştinţă pe care o voi păstra totdeauna în suflet.

În viaţa societăţii noastre, şi într-a mea mai ales, trupa de la Meiningen a însemnat o nouă şi importantă etapă.

Dar influenţa pe care a exercitat-o asupra mea a avut şi unele aspecte nefavorabile. Ţinuta şi sîngele rece al lui Chronegk îmi plăceau. Am început să-l copiez chiar, ajungînd cu vremea să fiu un adevărat regizor despotic ; şi mulţi regizori ruşi au început să mă imite, aşa cum la vremea mea îl imitasem şi eu pe Chronegk[83]. S-a creat astfel o întreagă generaţie de regizori-despoţi. Cum din nefericire nu aveau însă talentul lui Chronegk şi al ducelui de Meiningen, aceşti regizori de tip nou au devenit nişte directori de scenă care transformau artistul, deopotrivă cu mobila, în recuzită şi în cuiere pentru costume, în simpli pioni care erau mutaţi dintr-un loc într-altul, cum le convenea în punerea în scenă.

EXPERIENŢA IN MEŞTEŞUG

Datoriile noastre sau, mai bine zis, datoriile mele crescuseră într-atîta încît ne-am hotărît să închidem Societatea de artă şi literatură. S-a fixat o adunare de lichidare, în cadrul căreia s-a întocmit un proces-verbal cu privire la dizolvarea societăţii. În timp ce-l iscăleam, cineva şi-a lăsat mîna pe mîna mea oprindu-mă. Era Pavel Ivanovici Blaramberg care tocmai intra pe uşă în clipa aceea. Blaramberg era unul dintre membrii societăţii noastre, om stimat de toată lumea şi compozitor preţuit.

— Cum să lichidăm un început atît de frumos, după ce societatea a dovedit că poate exista ? rosti el cu înflăcărare. Nu admit ! Reduceţi, tăiaţi ceea ce a murit de la sine, dar păstraţi vlăstarele care au dat muguri ! Cercul nostru de amatori trebuie să-şi continuie cu orice preţ existenţa. Nu avem nevoie de prea mulţi bani pentru asta, şi nu-mi închipui că sumele necesare ar putea duce la ruină pe vreunul dintre voi, toţi oameni cu dare de mînă. Astăzi chiar, după ce o să se mîntuie cu adunarea de lichidare, o să vă duceţi de bună seamă să cinaţi într-un restaurant ca să comemoraţi evenimentul şi o să cheltuiţi şi acolo cu siguranţă atît cît i-ar mai trebui tinerei noastre întreprinderi să trăiască o lună sau două. Sacrificaţi cinci-şase mese de astea şi nu daţi cu piciorul unui început frumos care o să reînnoiască arta. Daţi-mi o hîrtie ! Nu sînt bogat, dar am să subscriu cel dintîi ! Şi rupeţi odată procesul ăsta verbal !

Hîrtia trecu din mînă în mînă. Nu obţinusem prea mult, totuşi era destul pentru a ne putea continua munca pe baze noi, foarte modeste.

Cu toate acestea, la sfîrşitul adunării, ne-am dus la un restaurant şi am cheltuit o sumă egală cu bugetul pe o lună al cercului.

În stagiunea ce a urmat, Societatea noastră de artă şi literatură şi-a mutat sediul într-o casă mică pe care, de bine de rău, a reuşit s-o şi mobileze. [84] Grijile administraţiei au fost împărţite între diverşi membri ai societăţii, care şi le luaseră benevol şi gratuit asupră-le. Cum nu ne mai ajungeau banii ca să plătim şi un regizor, m-am văzut nevoit, vrînd-nevrînd, să-l înlocuiesc pe Fedotov.

Fostul local uriaş al societăţii noastre l-am predat Clubului vînătorilor care ne-a invitat să prezentăm săptămînal în sala lor cîte un spectacol, în cadrul seratelor familiale pe care le organiza. Ne-am luat deci asupră-ne îndatorirea atît de grea de a juca săptămînal cîte o piesă nouă, aşa cum de altfel făceau toate teatrele pe vremea aceea. Actorii de profesie aveau, pentru o asemenea performanţă, atît experienţa, cît şi tehnica necesară, ceea ce nouă ne lipsea cu desăvîrşire. Ne luasem deci un angajament care ne depăşea puterile. Altă soluţie însă nu aveam.

În primul rînd am căutat să ne îmbogăţim repertoriul, reluînd piese vechi.

Într-o zi, în timp ce se repeta tragedia lui Pisemski „Autonomiştii", a intrat în sală Glikeria Nikolaevna Fedotova, fosta soţie

a lui A.F. Fedotov, care ne părăsise de curînd. Fedotova s-a aşezat la masa regizorului şi mi-a spus :

— V-am prevenit acum doi ani, dar nu m-aţi ascultat. De atunci n-am mai dat pe aici. Acum, cînd toţi v-au părăsit, am venit să lucrez împreună cu voi. Poţi începe, dragul meu ! Domnul să vă binecuvînteze !

Ne-am înviorat cu toţii. Fedotova avea cu totul alte metode de lucru decît cele ale soţului ei. Acesta vedea imagini, chipuri, pe care apoi le realiza. Ea intuia sentimentul şi încerca apoi să-l redea. Fedotov şi soţia lui se completau unul pe altul.

Fedotova a ajuns conducătoarea secţiei dramatice a cercului nostru. Viziona şi corija spectacolele pregătite de noi. Mai tîrziu, după ce am strîns ceva bani în casă, i-am invitat pe cîţiva dintre actorii mai vechi şi mai experimentaţi din ansamblul Teatrului Mic să-i dea ajutor, ca regizori, Fedotovei. Cu colaborarea lor, am montat o seamă de piese în cadrul spectacolelor prezentate la Clubul vînătorilor.

Ce ne-au adus aceşti noi regizori ? Fedotov era creatorul spectacolului în ansamblu ; Fedotova intuia extraordinar de bine sentimentul, iar regizorii cei noi erau nişte artişti ai amănuntului, conturînd o seamă de personaje nu atît din punct de vedere al conţinutului lăuntric, cît din cel al aspectului exterior[85]. Datorită obligaţiei contractate cu Clubul vînătorilor de a prezenta în fiecare săptămînă un nou spectacol, regizorii noi au avut prilejul să ne arate diferite metode de muncă şi felul în care trebuie să joci după un tipar hotărît o dată pentru totdeauna. Prin aceste metode, am căpătat o experienţă cu adevărat actoricească, ne-am obişnuit cu scena, dobîndind prezenţă de spirit, siguranţă în mişcări, după cum, printr-o practică îndelungată, vocea ni s-a întărit, ne-am deprins să vorbim tare şi să avem o ţinută sigură pe scenă, astfel ca spectatorul să fie convins că nu ne aflăm în chip întîmplător pe scenă, ci că avem tot dreptul să vorbim, iar el datoria să ne asculte. Astfel, am început să ne deosebim de diletanţi, care ies pe scenă stînd parcă la îndoială, neştiind dacă să iasă de-a binelea sau nu. Privind asemenea artişti-amatori, spectatorul are toate motivele să se îndoiască de obligaţia pe care o are de a-i asculta. Aşa că diletantul vorbeşte, iar spectatorul nu vrea să-l asculte. Ce-i drept, pe alocuri, diletantul se înflăcărează dintr-o dată, independent de voinţa lui, şi o dată cu el se încălzeşte şi spectatorul ; entuziasmul artistic se stinge însă tot atît de repede pe cît s-a aprins, actorul rămîne neputincios

pe scenă, ca un musafir nepoftit, iar spectatorul nu-i mai acordă nici un interes.

Practica actoricească ne dăduse prestanţă scenică, ceea ce, după părerea noastră constituia, fără îndoială, un succes. Mă îndoiesc însă că progresele noastre o satisfăceau deplin pe Fedotova, conducătoarea noastră artistică. Ea încerca să ne îndrumeze străduaniile înspre adîncirea lucrurilor. Calea aceasta spre arta adevărată care se învaţă în timp îndelungat, sistematic şi cu răbdare, s-a dovedit atunci a fi prea grea şi prea întortocheată pentru noi.

Cu regizorii cei noi ne înţelegeam bine. Nu învăţam nimic altceva de la ei decît felul în care trebuie jucat un spectacol, lucru pe placul nostru, căci ne dădea iluzia unei activităţi intense şi rodnice. Totuşi, o dată cu foloasele amintite mai sus, felul acesta de a munci în grabă ne-a făcut şi mult rău şi anume, ne-a sporit proastele năravuri pe care le deprinsesem pînă atunci, precum şi tiparele actoriceşti de calitate inferioară.

Spectacolele de la Clubul vînătorilor ne-au creat o oarecare popularitate. Ele ne-au lăsat şi amintirea plăcută a caldei ospitalităţi a membrilor lui.

Se mai petrecuse însă un fapt despre care aş vrea să spun cîteva cuvinte. Pe vremea aceea, după cum am mai arătat, sosise la Moscova Vera Feodorovna Komissarjevskaia. Komissarjevskaia trăsese la tatăl ei, care pe atunci mai continua să conducă în cadrul societăţii noastre clasa de operă, redusă la maximum. Komissarjevski locuia într-un apartament din localul societăţii şi tot acolo se instalase şi fiica lui, căreia i s-a rezervat un colţ amenajat cu tot felul de recuzită şi mobilier scenic. Acolo, ascunzîndu-se de toţi şi acompaniindu-se singură la ghitară, ea cînta cu jumătate glas romanţe ţigăneşti triste despre iubiri stinse şi suferinţele şi trădările îndurate de o inimă de femeie.

Am apelat la concursul ei într-un moment critic al activităţii noastre teatrale, rugînd-o să ţină locul uneia dintre actriţe ce căzuse bolnavă. Am jucat alături de această proaspătă diletantă, în piesa destul de elegantă, într-un act, a lui Gnedici „Scrisori înflăcărate“ [86]. A fost cea dintîi şi destul de reuşită manifestare scenică la Moscova a viitoarei celebrităţi.

Din păcate, în toiul stagiunii s-a întîmplat o nenorocire : clădirea Clubului vînătorilor a ars pînă în temelii şi reprezentaţiile noastre au luat sfîrşit[87].

În așteptarea amenajării unui nou local, de proporții mai mari, am rămas fără nici o activitate, fiind nevoiți să ne menținem prin propriile noastre mijloace, dînd spectacole ale căror riscuri trebuia să le suportăm numai noi.

PRIMA INCERCARE REGIZORALĂ IN DRAMĂ

„Roadele învățăturii"

Am avut fericirea să primim o piesă pe care Lev Nikolaevici Tolstoi tocmai o terminase: „Roadele învățăturii". Piesa, care fusese scrisă mai mult în glumă, pentru spectacole de amatori, a fost pusă în scenă și apoi jucată, mai tîrziu, la Iasnaia Poliana [88]. Toată lumea era încredințată că această operă dramatică nu va căpăta încuviințarea de a fi reprezentată în public. Am reușit, totuși, să obținem aprobarea cenzurii, pentru un spectacol restrîns. Numele lui Tolstoi era, însă, atît de popular, încît noua lui piesă putea atrage publicul și în această condiție.

Mi se încredințase regia „Roadelor învățăturii", ceea ce însemna pentru mine prima experiență de regizor în dramă.

Piesa lui Tolstoi ridică înaintea regizorului greutăți mari. Are personaje numeroase și necesită o punere în scenă complicată. Am început să lucrez cu mijloace cît se poate de simple. După vechiul meu obicei, disecam actorilor fiecare imagine pe care mi-o înfățișa închipuirea, iar ei mă imitau. Acolo unde izbuteam să simt un lucru just, piesa se însufleţea; cînd nu puteam trece dincolo de anumite descoperiri de ordin exterior, textul era mort. Calitățile modului meu de lucru constau în aceea că, în primul rînd, căutam sinceritatea și adevărul, dînd deoparte artificiul înșelător și mai ales pe acel actoricesc, rod al rutinei scenice. Teatrul începuse să-mi inspire groază tocmai prin latura lui teatrală exagerată; nu încercam să deslușesc în realizările lui viața vie și adevărată, firește nu viața cotidiană, ci cea tălmăcită artistic. Se prea poate ca pe vremea aceea să nu fi fost încă în stare să deosebesc pe scenă aceste două feluri de adevăr. Înțelegeam încă foarte superficial lucrurile. Și totuși însăși căutarea acestui adevăr superficial m-a ajutat să realizez o punere în scenă interesantă care-mi arăta calea cea bună.

Căutarea adevărului îmi ascuţea simţurile şi acestea, la rîndul lor, intuiţia actului de creaţie.

În afară de faptele mai sus amintite, o întîmplare care a avut drept urmare o bună distribuire a rolurilor m-a ajutat la realizarea spectacolului. Majoritatea actorilor fuseseră parcă înadins creaţi pentru personajele pe care le întruchipau. În piesă apăreau aristocraţi, servitori şi ţărani. Aristocraţii erau interpretaţi de oameni cu o educaţie mondenă aleasă, lucru ce se întîlneşte atît de rar în teatru. Alţi actori erau la locul lor în rolurile de servitori, iar printre cei care îi interpretau pe ţărani se găseau V. M. Lopatin (care mai tîrziu avea să intre în cadrele trupei noastre, sub pseudonimul Mihailov), fratele cunoscutului filozof L. M. Lopatin. Era un actor amator care-l impresionase în mod deosebit pe Tolstoi prin felul în care-l interpretase pe un ţăran, cu prilejul unui spectacol dat în casa scriitorului. Dîndu-şi seama că are de a face cu un actor valoros, capabil să pătrundă în sufletul ţăranului rus, Tolstoi a scris pentru el un rol nou, de o mare amploare, înlocuind textul cel vechi, numai de cîteva cuvinte.

Cu prilejul acestui spectacol mulţi dintre viitorii actori ai Teatrului de Artă au obţinut un succes deosebit şi anume : M. A. Samarova, M. P. Lilina, V. V. Lujski, V. M. Mihailov, A. R. Artiom, N. G. Alexandrov, A. A. Sanin, precum şi V. F. Komissarjevskaia care juca sub pseudonimul de Komina. [89]

Din acest spectacol am învăţat şi latura disciplinei în meşteşugul regizoral. Nu-i prea uşor să stăpîneşti un grup de actori, în clipele de încordare nervoasă ale procesului de creaţie. Conformaţia omului e capricioasă, ciudată, şi trebuie să ştii cum s-o iei. Pentru aceasta se cere o autoritate regizorală pe care pe atunci eu n-o dobîndisem încă. Izbuteam să-i conving însă pe ceilalţi colegi prin dragostea mea fanatică, prin puterea mea de muncă, prin seriozitatea mea la lucru şi mai ales prin severitatea cu care mă purtam faţă de mine însumi. Cel dintîi pe care-l pedepseam eram eu, şi făceam acest lucru cu atîta convingere încît nu părea a fi impostură. Întîrzierile la repetiţii, necunoaşterea rolului, discuţiile în timpul repetiţiilor, ieşirile fără învoire din sala de repetiţii le sancţionam fără şovăire, ştiind că în teatru dezordinea duce la acea anarhie caracteristică spectacolelor de amatori, anarhie care mă făcea să fug de aceste spectacole. Excesiva eleganţă în ţinuta vestimentară şi mai ales în aceea a femeilor era de asemenea condam-

nată, ca fiind dăunătoare sîrguinţei la lucru. Flirtul era şi el interzis.

— Dragoste serioasă — da, cîtă vrei ; ea are elevaţie. Împuşcaţi-vă pentru o femeie, aruncaţi-vă în gîrlă, sinucideţi-vă, dacă vreţi ! Mărunta şi superficiala atîţare a simţurilor nu vă este însă îngăduită. Ea creează o atmosferă de vulgaritate şi vă trivializează. Pe atunci, concepeam lucrurile în felul acesta puritan.

Sărăcia noastră nu ne îngăduia nici măcar să visăm la luxul din trecut al decorurilor, deşi o montare fastuoasă e totdeauna salvatoare pentru spectacolele de amatori. Cîte păcate actoriceşti nu se acoperă cu ajutorul zugrăvelilor care dau uşor întregului spectacol o aparenţă artistică ! Nu degeaba o mulţime de mediocrităţi actoriceşti şi regizorale se ascund mereu în dosul decorurilor, costumelor şi petelor de culoare, sub stilizările cubismului, futurismului şi altor „isme", cu ajutorul cărora vor să-l lase cu gura căscată pe spectatorul neexperimentat şi naiv. În spatele unor decoruri nereuşite, care nu-i pot masca nici pe regizor şi nici pe actor ci dimpotrivă îi scot pe primul-plan, n-ai cum să te ascunzi, trebuie să joci bine, sprijinindu-te numai pe ceea ce este valoros şi esenţial în operă.

Ne străduiam să redăm cinstit ceea ce fusese atît de admirabil scris de Tolstoi, căutînd să împlinim tot ce era viu în piesă, în roluri, în punerea în scenă, în costum, în decor, în noi înşine, în parteneri, în împrejurările neprevăzute ale spectacolului. Momentele pe care simţirea noastră nu le pătrunsese încă sigur erau moarte şi goale, şi în asemenea cazuri, noi debitam numai cu un anumit tempo cuvintele, alunecînd pe deasupra textului, ca să nu împiedicăm mersul spectacolului.

Spectacolul s-a bucurat de un succes excepţional ; faptul că s-a repetat de mai multe ori a dus la o simţitoare redresare a situaţiei materiale a teatrului.

Mie acest spectacol mi-a folosit prin descoperirea unei portiţe lăturalnice spre sufletul actorului — dinafară înlăuntru, de la obiect la suflet, de la întruchipare la viaţa lăuntrică, de la formă la conţinut. În afară de aceasta, am învăţat să realizez o punere în scenă care să înfăţişeze de la sine conţinutul adînc al piesei.

Un fapt nou şi îmbucurător în acest spectacol a fost acela că n-am mai îngăduit nici unuia din năravurile mele vechi să iasă la iveală.

AUTOBIRUINȚA

„Satul Stepancikovo"

La începutul anului următor, Clubul vînătorilor a luat cu chirie și a amenajat o clădire minunată pe Vozdvijenka, care aparținuse înainte Consiliului municipal al Moscovei. O dată cu deschiderea clubului, am reluat seria spectacolelor noastre săptămînale. Deși acestea ne aduceau destule venituri, pentru a urma exemplul cu „Roadele învățăturii" și pentru a nu ne lăsa baltă năzuințele, am hotărît să punem în scenă spectacole de producție. Ele aveau ca scop înfățișarea rezultatelor strădaniilor noastre.

Am ales deci o dramatizare făcută de mine după nuvela lui Dostoievski „Satul Stepancikovo și locuitorii lui"[90]. Ceea ce m-a îndemnat să transcriu pentru scenă această nuvelă a fost îndeosebi faptul că văduva răposatului scriitor mi-a destăinuit că la început soțul ei avusese de gînd să scrie o piesă, iar nu o nuvelă, idee la care abia mai apoi a renunțat, deoarece atît încercările de a pune în scenă piesa cît și autorizația cenzurii pentru reprezentarea ei în public erau lucruri foarte greu de obținut, iar Feodor Mihailovici ducea lipsă de bani. Dramatizarea nuvelei, făcută de mine, a fost și ea interzisă de cenzură. Urmînd însă sfatul unor persoane cu experiență, am schimbat numele cîtorva personaje, făcînd din Foma Opiskin — Foma Oplevkin, din Obnoskov — Otrepiov, din Mizincikov — Palcikov ș.a.m.d. În felul acesta, piesa a căpătat aprobarea cenzurii, aproape fără nici o ștersătură.

Rolul unchiului, precum și piesa „Satul Stepancikovo" în întregime, au avut o însemnătate excepțională pentru mine ca artist și iată de ce : în repertoriul unui artist, printre numeroasele roluri jucate, se nimeresc să fie și cîteva care s-au închegat de mult în el pentru că i se potrivesc temperamental. E suficient numai să te atingi de un asemenea rol și el se și însuflețește, fără să treci prin chinurile elaborării, fără căutări și aproape fără nici o muncă tehnică. Acest lucru se întîmplă din pricină că materialul sufletesc și cristalizările lui se găsesc datorită întîmplării și coincidenței pregătite cu mult mai înainte de viața însăși. Rolul și imaginea lui sînt create organic chiar de către natură. Ele sînt făurite așa cum sînt, fără nici o variantă posibilă și sînt tot atît de greu de cercetat ca și propriul tău suflet.

Pentru mine un rol de felul acesta a fost cel al unchiului din „Satul Stepancikovo". Potrivirea se realiza firesc, total, şi-mi identificasem vederile, dorinţele şi năzuinţele cu cele ale personajului. Cînd mi se spunea că unchiul acesta este un naiv, un mărginit care se frămîntă în zadar, eu eram cu totul de altă părere. După mine tot ceea ce nu-i dădea pace acestui unchi era foarte însemnat din punct de vedere al nobleţei firii omeneşti. De aceea, confundîndu-mă cu rolul, mă ruşinam de faptul că, fiind bătrîn, mă îndrăgostisem de o fetiţă. Mă potriveam eu oare cu ea ?! Se spunea că Foma e un escroc. Dar de vreme ce el se frămînta sincer pentru mine şi-şi petrecea nopţile în rugăciuni, de vreme ce mă povăţuia spre binele meu, el îmi apărea plin de abnegaţie. Unii mă vor întreba : de ce nu l-ai gonit pe Foma ? Dar aş fi putut eu oare s-o scot la capăt fără el cu toate bătrînele, cu toţi cei ce trăiau pe spinarea mea, cu toţi trîntorii aceia ? M-ar fi mîncat de viu. Se spunea că, la sfîrşitul piesei, se trezeau în firea unchiului aprigile porniri ale unui leu. Eu priveam însă toate astea cu mai multă simplitate. Bătrînul făcea lucruri pe care le-ar fi făcut oricine cînd iubeşte. Adîncindu-mă în viaţa piesei, nu întrezăream o altă ieşire pentru personajul meu decît aceea pe care şi-o alesese el. Pe scurt, în limitele realităţilor piesei, mă identificam cu el. Încercaţi să înţelegeţi cuvintele acestea magice pentru un artist : *A intra în rol.* „A studia şi a intui mersul şi gesturile", a dărui „o haină şi un trup rolului", după cum spune Gogol, poate orice actor, dar „a intui sufletul rolului", *a intra în rol,* a crea un personaj cu adevărat artistic, este un lucru pe care nu-l poate înfăptui decît numai un talent adevărat. Dacă lucrurile stau aşa, înseamnă că şi eu am talent deoarece am intrat în rolul acesta şi *am ajuns să devin* un unchi adevărat, în timp ce în alte roluri copiasem numai într-o măsură mai mare sau mai mică imaginile altora sau chiar pe ale mele.

Ce fericire să poţi simţi măcar o dată în viaţă ceea ce trebuie să simtă şi să arate pe scenă un artist creator autentic ! O asemenea stare sufletească e cea mai mare fericire pentru un artist. Pregătind rolul acesta, am cunoscut-o şi, simţind-o, nu m-aş mai putea împăca în artă cu altceva. Dar oare n-or fi existînd şi anumite mijloace tehnice pentru ca să poţi ajunge în acest paradis al actorului prin proprie voinţă şi nu datorită întîmplării ? Numai atunci cînd mijloacele tehnice vor atinge aceste posibilităţi, meseria noastră actoricească va ajunge să fie o artă în deplinul înţeles al cuvîntului.

Dar cum şi unde să afli aceste mijloace şi premize? Iată întrebarea care rămîne esenţială pentru un artist adevărat.

Nu ştiu cum am jucat acest rol, nici nu vreau să mă critic sau să mă apreciez, ştiu numai că am fost pe deplin fericit şi că nu m-a amărît faptul că spectacolul nu s-a bucurat de succes material şi că n-a făcut reţete.

Numai cîteva persoane, ici-colo, l-au preţuit pe Dostoievski ca dramaturg, precum şi munca pe care am depus-o noi pentru punerea în scenă a piesei.

Celebrul scriitor Dmitri Vasilievici Grigorovici, prieten şi contemporan cu Dostoievski şi Turgheniev, a venit încîntat în culise, strigînd că, după „Revizorul", nu s-au mai văzut pe scenă figuri atît de puternic conturate şi colorate. Geniul lui Dostoievski îl captivase, trezindu-i amintiri pe care eu le voi trece sub tăcere, nesimţindu-mă îndreptăţit să fac ceea ce Grigorovici personal n-a găsit cu cale să facă.

Iată cum, în spectacolul „Satul Stepancikovo", mi-a fost dat să cunosc adevăratele bucurii ale unui artist creator autentic.

CUNOŞTINŢA CU L. N. TOLSTOI

Cînd în vremea aceea, cercul nostru de amatori, Societatea de artă şi literatură, a dat cîteva spectacole la Tula[91]. Repetiţiile precum şi mai toate celelalte pregătiri se făceau în casa ospitalieră a lui Nikolai Vasilievici Davîdov[92], bun prieten cu Lev Nikolaevici Tolstoi. Toată rînduiala vieţii din casa lui a trebuit să sufere vremelnic schimbarea pe care i-o impuseseră cerinţele teatrului. În pauzele dintre repetiţii aveau loc mese zgomotoase, în timpul cărora glumele se ţineau lanţ. Amfitrionul, om în vîrstă, se purta la rîndul lui ca un adevărat şcolar.

O dată, în toiul veseliei, a apărut în antreu un om îmbrăcat cu un cojoc ţărănesc. Curînd după aceea, în sufragerie a intrat un bătrîn cu barbă lungă, cu pîslari în picioare şi cu o cămaşă cenuşie încinsă cu o curea. A fost întîmpinat cu o explozie generală de bucurie. În prima clipă nu m-am dumirit că era L. N. Tolstoi în persoană. Nici o fotografie şi nici unul dintre portretele lui nu pot reda impresia pe care o lăsa chipul său viu şi trupul mlădios. Cum

ar fi deci cu putinţă să redai pe hîrtie ori pe pînză ochii lui L. N. Tolstoi, ochi ce-ţi sfredeleau sufletul, cercetîndu-l parcă în adînc ? Erau cînd pătrunzători şi ascuţiţi, cînd blînzi şi luminoşi. De cîte ori se uita Tolstoi la cîte cineva, rămînea nemişcat, concentrat, iscoditor, pătrunzînd şi parcă sorbind tot ce se afla tăinuit, bun ori rău în adîncul celui pe care îl privea. În clipe din acestea ochii i se ascundeau sub sprîncenele-i dese ca soarele după nori. Alteori Tolstoi răspundea copilăreşte glumelor, izbucnind într-un rîs melodios, plăcut, şi atunci ochii îi scînteiau vesel şi jucăuş şi se iveau luminoşi de sub sprîncenele-i stufoase. Dacă unul dintre cei de faţă spunea un lucru interesant, Lev Nikolaevici era cel dintîi care se entuziasma ; era expansiv şi vioi ca un tînăr, iar în priviri îi strălucea văpaia geniului.

În seara celei dintîi întîlniri cu Tolstoi, pe care o descriu aici, scriitorul era duios, blajin, liniştit, bun şi afabil ca un bătrîn. Cînd a apărut, copiii au sărit de la locurile lor, s-au îndreptat spre el şi au făcut roată în jurul lui. Îi cunoştea pe toţi pe nume şi după porecle şi le punea întrebări al căror tîlc nu-l înţelegeam, cu privire la viaţa lor intimă, familială.

Noi, oaspeţii, i-am fost prezentaţi pe rînd şi el ne-a ţinut pe fiecare de mînă, sfredelindu-ne cu privirea, privire ce m-a străpuns ca un glonţ. Întîlnirea aceasta neaşteptată şi cunoştinţa făcută cu Tolstoi m-au înmărmurit. Nu-mi dădeam prea bine seama de ceea ce se petrece cu mine şi în jurul meu. Pentru ca să puteţi înţelege starea mea sufletească, ar trebui să vă descriu mai întîi ce anume însemna pentru noi Lev Nikolaevici.

Cît a trăit, ne tot spuneam : „Ce fericire, să fii contemporan cu Tolstoi !" Cînd simţeai amarul în suflet, sau în viaţă, sau cînd oamenii ţi se păreau nişte fiare, gîndul că acolo, la Iasnaia Poliana, trăieşte el, Lev Tolstoi, îţi aducea o mîngîiere ! Şi dorul de viaţă reînvia.

S-a aşezat la masă exact în faţa mea.

Pesemne că aveam în momentul acela un aer cu totul ciudat, deoarece Lev Nikolaevici s-a uitat de cîteva ori la mine cu multă curiozitate. La un moment dat s-a aplecat spre mine şi m-a întrebat ceva. Dar eu n-am fost în stare să mă concentrez şi să-l înţeleg ; cei din jur rîdeau, din care pricină m-am fîstîcit şi mai tare.

Am aflat că Tolstoi vroia să ştie ce piesă jucăm la Tula şi tocmai lucrul acesta nu mi-l puteam aduce aminte. Ceilalţi mi-au sărit într-ajutor.

Lev Nikolaevici nu cunoştea piesa lui Ostrovski „Ultima jertfă", fapt pe care l-a recunoscut în public, simplu, fără să se simtă stînjenit. Lui îi era îngăduit să recunoască pe faţă lipsuri pe care noi trebuia să le ascundem pentru ca să nu părem ignoranţi. Tolstoi avea dreptul să treacă peste ceea ce un simplu muritor ar fi fost obligat să ştie.

— Aminteşte-mi conţinutul piesei, îmi spuse el.

Toţi cei de faţă au tăcut, aşteptînd să i-l povestesc, dar eu, ca un elev gata să cadă la examen, nu puteam găsi nici un cuvînt cu care să încep. Zadarnice mi-au fost toate încercările ; n-am avut decît darul să stîrnesc rîsul veselei societăţi. Nici vecinul meu nu s-a dovedit mai dibaci. Povestirea lui schimonosită a provocat la rîndul ei rîsul. A trebuit să se recurgă la amfitrion, la Nikolai Vasilievici Davîdov, pentru ca rugămintea lui L. N. Tolstoi să fie satisfăcută.

Zăpăcit din pricina insuccesului, înmărmurisem de-a binelea şi doar pe furiş mai îndrăzneam să mă uit la marele scriitor.

În răstimp ni se servi friptura.

— Lev Nikolaevici, nu vrei o bucăţică de carne ? îl tachinară prietenii şi copiii pe vegetarianul Tolstoi.

— Ba vreau ! răspunse în glumă Lev Nikolaevici.

Atunci porniră să se adune, din toate colţurile mesei, hălci de carne. În hazul tuturora, celebrul adept al vegetarianismului tăie o fărîmă de carne, o amestecă şi o înghiţi în silă, dînd apoi tacîmul deoparte.

— Nu pot să mănînc leş ! E otravă ! Lăsaţi-vă de carne ; numai atunci veţi înţelege ce înseamnă buna dispoziţie şi mintea limpede !

Cum s-a atins subiectul lui preferat, Lev Nikolaevici a început să-şi dezvolte teoriile despre vegetarianism, atît de cunoscute astăzi cititorului.

Tolstoi putea vorbi despre cele mai plicticoase lucruri. În gura lui deveneau interesante. Astfel, bunăoară, după masă ne-a povestit timp de mai bine de o oră, în semiobscuritatea biroului, la o ceaşcă de cafea, o discuţie pe care a avut-o cu un sectant oarecare şi a cărui credinţă se întemeia în întregime pe simboluri ; un măr ce se desprindea pe fondul unui cer roşu însemna pentru el că i se va întîmpla cutare lucru în viaţă şi prevestea cutare bucurie ori tristeţe, pe cînd un brad sub un cer cu lună avea absolut altă sem-

nificaţie ; zborul unei păsări pe un cer limpede ori pe un cer înnourat, prevestitor de furtună, îi prezicea altceva ş.a.m.d. Ne-a uimit memoria lui Tolstoi care ne înşira la nesfîrşit semne din acestea, obligîndu-ne parcă sub puterea lui lăuntrică să ascultăm cu încordare şi interes o povestire cu un cuprins atît de plictisitor !

Am încercat să ne dăm aere în faţa lui Lev Nikolaevici spunîndu-i că noi fusesem cei dintîi care-i jucasem la Moscova piesa „Roadele învăţăturii", aducînd astfel vorba despre teatru.

— Ce-ar fi să-i faceţi o bucurie bătrînului vostru prieten ? ! Scoateţi „Puterea întunericului" de sub interdicţia cenzurii şi jucaţi-o voi [93], ne spuse el.

— Şi-o să ne daţi voie s-o jucăm ? ! am exclamat cu toţii într-un glas.

— Eu nu opresc pe nimeni să-mi joace piesele, ne răspunse Tolstoi.

Am început pe loc să distribuim rolurile între artiştii trupei noastre de amatori. Totodată am hotărît cine va regiza piesa şi cum anume ; ba chiar ne-am şi grăbit să-l invităm pe Lev Nikolaevici la repetiţii. Profitînd de faptul că-l avem între noi, am hotărît care variantă anume a actului al patrulea s-o jucăm şi felul în care aceasta să fie legată de restul piesei, ca să evităm o regretabilă încetinire a acţiunii în momentul culminant al dramei. Am insistat asupra acestui subiect, cu toată energia noastră tinerească. S-ar fi zis că luam hotărîri asupra unui lucru deosebit de urgent, ca şi cum chiar a doua zi ar fi trebuit să începem repetiţiile.

Lev Nikolaevici a luat parte la această consfătuire timpurie cu o comportare atît de simplă şi de sinceră, încît numaidecît ne-am simţit plini de încredere şi la largul nostru. Ochii lui care mai adineaori se ascundeau după sprîncenele-i zbîrlite străluceau acum învioraţi, ca ochii unui tînăr.

— Ascultaţi, ne spuse deodată Lev Nikolaevici, însufleţit de noul gînd ce ne venise, scrieţi voi scenele aşa cum ar trebui să fie legate între ele şi spuneţi-mi părerea voastră, iar eu am să le prelucrez după indicaţiile pe care mi le veţi da voi.

Colegul meu, căruia îi fuseseră adresate aceste cuvinte, se fîstîci şi se ascunse, fără să răspundă, în spatele vecinului său. Înţelegîndu-ne sfiala, Lev Nikolaevici căută să ne încredinţeze că în propunerea pe care ne-o făcuse nu era nimic jignitor sau irealizabil. Dimpotrivă, pare-se că-i făceam chiar un serviciu, de vreme ce

noi eram doar niște specialiști, lucru de care nici Tolstoi n-a izbutit însă să ne convingă.

Trecură cîțiva ani, în care timp n-am mai avut prilejul să mă întîlnesc cu Lev Nikolaevici.

În acest interval, „Puterea întunericului" obținuse autorizația cenzurii și se reprezenta acum în întreaga Rusie. Piesa se juca, de bună seamă așa cum fusese scrisă de Tolstoi, fără să se fi făcut legătura cu variantele actului al patrulea. Se spunea că Tolstoi vizitase mai multe teatre în care i se reprezenta piesa, arătîndu-se mulțumit de unele lucruri, iar de altele nu.

Trecuse de atunci o vreme, cînd într-o bună zi primesc un bilețel de la unul dintre prietenii săi, care mă înștiința că marele scriitor ar dori să mă vadă. M-am dus la el. M-a primit într-una din odăile particulare ale casei lui din Moscova. Am aflat că Tolstoi nu fusese satisfăcut de reprezentațiile piesei „Puterea întunericului" și nici chiar de piesă.

— Aduceți-mi aminte cum ați vrut să schimbați actul al patrulea. Am să-l scriu din nou și voi o s-o jucați.

Tolstoi mi-a spus cu atîta simplitate lucrul acesta, încît m-am hotărît să-i împărtășesc planul pe care îl făcusem. Am discutat vreme îndelungată. În camera de alături se afla soția sa, Sofia Andreevna.

Puneți-vă o clipă în locul ei. Ea îl iubea pe genialul ei soț cu o gelozie bolnăvicioasă. Cum era să rabde ca un tînăr oarecare să ia piesa și să-i dea lecții lui Tolstoi? Pentru cineva care nu era la curent cu ceea ce se petrecuse mai înainte, aceasta însemna o curată neobrăzare.

Sofia Andreevna Tolstaia nu se putu stăpîni. Intră în cameră și mă făcu cu ou și cu oțet. Măturisesc că am încasat atunci de la ea o papară serioasă. Și aș fi încasat și mai multe dacă fiica lor, Maria Lvovna, n-ar fi venit să-și potolească mama. Tot timpul cît a ținut scena aceasta, Lev Nikolaevici a stat nemișcat, răsucindu-și mereu barba. N-a scos o vorbă prin care să mă dezvinovățească.

După ce Sofia Andreevna a ieșit din odaie, lăsîndu-mă într-o asemenea situație încît nu mai știam ce să fac, scriitorul mi-a zîmbit blînd, spunîndu-mi:

— Las-o! E supărată și nervoasă!

Apoi, reluîndu-şi discuţia întreruptă, urmă :
— Şi aşa, va să zică... unde am rămas ?

Îmi mai amintesc de o altă întîlnire, de data aceasta întîmplătoare, cu Lev Nikolaevici Tolstoi, pe una din străduţele din apropierea locuinţei lui. Aceasta s-a întîmplat pe vremea cînd scrisese celebrul său articol împotriva războiului şi a militarilor. Eu eram cu un prieten care-l cunoştea bine pe Tolstoi. M-am fîstîcit şi cînd l-am întîlnit de data aceasta, văzîndu-i expresia severă a feţei, cu ochii aceia ascunşi sub sprîncenele stufoase. Era nervos şi irascibil. Păşeam respectuos în spatele lor, cu luare-aminte la ceea ce spunea. Îşi expunea cu multă vigoare şi cu deosebită căldură părerile cu privire la crima legiferată, repetînd în alte cuvinte ceea ce scrisese în articolul său. Îi înfiera pe militari şi moravurile lor cu o convingere îndîrjită de faptul că în tinereţe făcuse cîteva campanii. Ceea ce spunea nu era simplă teorie, ci lucruri pe care le ştia din experienţă. Sprîncenele-i stufoase erau încruntate, ochii aruncau văpăi şi parcă era gata să izbucnească în lacrimi ; vocea îi era aspră şi totodată emoţionată, încărcată de suferinţă.

Deodată, la o răspîntie apărură, ca din pămînt, doi ofiţeri din garda călare, în mantale lungi, cu căşti strălucitoare, pinteni zornăitori şi săbii care atîrnau zăngănind... Erau chipeşi, tineri, înalţi, vioi şi aveau o ţinută falnică. Tolstoi înlemni fără să mai scoată o vorbă, şi cu gura întredeschisă şi mîinile încremenite în mijlocul unui gest, îşi aţinti privirea asupra lor. Faţa i se lumină.

— A-ah ! suspină el, de se auzi în toată strada. Frumos ! Bravo ! şi, pe loc, începu să ne explice cu nespusă desfătare importanţa ţinutei militare. În clipa aceea îţi puteai da uşor seama că vorbeşte un bătrîn militar cu experienţă.

A mai trecut încă o bucată de vreme şi într-o zi, pe cînd făceam ordine pe birou, am găsit o scrisoare nedesfăcută ce-mi era adresată. Deschizînd-o, am constatat că era de la Tolstoi. Cît pe aci să-mi vină rău. Îmi scria cu mîna lui pe cîteva pagini, relatîndu-mi toată epopeea duhoboreţilor* şi rugîndu-mă să iau parte la strîngerea fondurilor necesare plecării lor din Rusia. Cum de-a

* Sectă religioasă apărută în Rusia în secolul al XVIII-lea care nega ritualul şi ierarhia bisericească, refuzînd totodată orice supunere faţă de legile serviciului militar. (N red. rom.)

putut scrisoarea aceasta să se rătăcească şi să stea atîta vreme pe biroul meu, e un lucru pe care nici acum nu mi-l pot explica.

Am vrut să-i lămuresc personal lui Tolstoi nefericita întîmplare, şi să-mi justific astfel tăcerea. Unul dintre prietenii mei care avea legături cu familia lui Tolstoi se oferi să-mi obţină o scurtă întrevedere cu marele scriitor, folosind prilejul unei audienţe pe care, la rugămintea aceluiaşi prieten al meu, Tolstoi o fixase unui scriitor. Prietenul meu nădăjduia că mă va putea introduce pentru scurt timp la Tolstoi înainte sau după această audienţă. Spre regretul meu, convorbirea n-a putut avea însă loc căci scriitorul a prelungit peste măsură întrevederea sa cu Lev Nikolaevici. N-am asistat la întrevederea lor, dar mi s-a povestit ce s-a petrecut sus în camera lui Lev Nikolaevici, în răstimpul cît eu aşteptam jos.

— Închipuieşte-ţi-le mai întîi, îmi povestea prietenul meu, pe cele două personaje : de o parte Lev Nikolaevici, de alta, literatul slab, ca vai de el, cu părul lung, cu gulerul moale şi larg răsfrînt, fără cravată, stînd ca pe ghimpi şi vorbind timp de o oră încheiată într-o limbă bombastică, presărată cu tot soiul de cuvinte proaspăt născocite, despre felul în care se străduieşte el să creeze o artă nouă. A revărsat un potop de cuvinte străine, paragrafe întregi citate din autori noi, filozofie, frînturi de poezii de concepţie nouă, pentru a ilustra fundamentele poeziei şi artei moderne. Toate acestea erau înşirate numai pentru a schiţa programul unei reviste literare în proiect la care era invitat să colaboreze şi Tolstoi.

Vreme de o oră Lev Nikolaevici l-a ascultat cu răbdare şi atenţie pe vorbitor, străbătînd camera dintr-un colţ într-altul. Din cînd în cînd, se oprea, străpungîndu-l cu privirea pe scriitoraş. Apoi se întorcea iar şi, cu mîinile petrecute prin cureaua pantalonilor, pornea să măsoare camera, ascultînd cu atenţie. În sfîrşit vizitatorul tăcu.

— Am terminat ce aveam de spus ! îşi încheie el discursul.

Tolstoi continua să umble gînditor, în timp ce oaspetele său îşi ştergea sudoarea de pe frunte şi-şi făcea vînt cu batista. Tăcerea se prelungi destul de mult. Într-un sfîrşit Lev Nikolaevici se opri în faţa lui şi cu o expresie severă îl privi adînc, pînă în fundul sufletului :

— *Vag* ! rosti el răspicat, ca şi cum ar fi vrut să spună : „De ce oare vrei să mă prosteşti, pe mine, om bătrîn ?"

După aceea se îndreptă spre uşă, o deschise, trecu pragul, şi se întoarse iar cu faţa spre vizitator :

— Am crezut întotdeauna că scriitorul se apucă să scrie atunci cînd are ceva de spus, cînd în mintea lui s-a copt ceea ce are de gînd să aştearnă pe hîrtie. Dar de ce trebuie să scriu neapărat în luna martie sau februarie pentru o revistă, asta nu pricep.

Şi rostind aceste vorbe, ieşi din cameră.

SUCCES LA PUBLIC

„Uriel Acosta"

Voi aminti subiectul piesei „Uriel Acosta" a lui Gutzkow care a fost pusă în scenă de către Societatea noastră de artă şi literatură[94]. Filozoful evreu Acosta scrisese o carte pe care rabinii bigoţi o socoteau eretică. În timpul unei serbări ce are loc în grădina bogătaşului Manasse, a cărui fiică e îndrăgostită de Acosta, sosesc rabinii şi-l blestemă pe tînărul rătăcit. Din acest moment Acosta ajunge un fel de paria al societăţii. Ca să se purifice ar trebui să renunţe în mod public la ideile şi convingerile lui. Dascălul, logodnica, mama, fraţii săi, cu toţii îl imploră să facă acest act de pocăinţă. După o luptă lăuntrică supraomenească ce se dă între filozof şi îndrăgostit, învinge sentimentele acestuia din urmă. În numele iubirii, filozoful se duce la sinagogă pentru a declara că renunţă la ideile lui religioase. În timpul ceremoniei, însă, principiile învinge dragostea. În auzul tuturora, Acosta îşi trîmbiţează erezia iar mulţimea fanatică se aruncă asupră-i pentru a-l ucide. Acosta îşi vede pentru ultima oară logodnica (silită de părinţi să se cunune cu un bogătaş) chiar în ziua cînd se oficiază nunta ei cu bogătaşul. Credincioasă însă dragostei sale, fata care băuse o cupă de otravă moare în braţele ereticului blestemat de toţi. Acosta se sinucide urmîndu-şi logodnica. Dragostea îşi celebrează victoria prin moartea lor.

Aşa cum am interpretat eu rolul lui Acosta, filozoful biruia asupra îndrăgostitului. Dădeam netăgăduite valori tuturor momentelor din rol care necesitau convingere, tărie, bărbăţie. În schimb, în scenele de dragoste cădeam ca întotdeauna în moliciune, în feminitate şi în sentimentalism.

Nu era oare ridicol ca un om voinic ca mine, cu trup şi braţe vînjoase, cu voce sonoră, gravă, să joace ca un tenor de operă firav, cu înfăţişare efeminată ? Se putea ca o fiinţă cu însuşiri fizice ca ale mele să privească în depărtare cu ochi languroşi, sentimentali şi duioşi, admirîndu-şi iubita şi plîngînd ? Căci în general ce poate fi mai penibil pe scenă decît un bărbat topit de dragoste, sau unul care are un zîmbet dulceag ?

Nu puteam încă să-mi dau seama de adevăratul lirism bărbătesc, de duioşia şi de dragostea bărbătească, şi nu vedeam că dulcegăria reprezintă doar un surogat de calitate inferioară al simţămintelor. Încă nu înţelegeam că tenorul cu cel mai puternic relief în joc, cînd se află alături de cea mai duioasă ingenuă lirică, trebuie să aibă grijă în primul rînd ca sentimentul lui de dragoste să fie dur, bărbătesc. Cu cît dragostea este mai duioasă, mai poetică, cu atît mai limpede, mai puternică trebuie să fie starea sufletească prin care ea se exprimă. Sentimentalismul searbăd nu se potriveşte nu numai cu un bărbat, dar nici cu o femeie tînără şi sănătoasă ; el nu corespunde firii lor, tinereţii lor, pare nefiresc.

Iată de ce am sacrificat în interpretarea mea scenele de dragoste. Din fericire pentru mine, asemenea scene erau puţine la număr. În schimb, scenele în care trebuia să exprim credinţa puternică a filozofului îmi izbutiseră, şi dacă ar fi dispărut cu totul rămăşiţele atitudinilor de operă care mai dăinuiau în mine în măsură destul de mare, lucrurile ar fi mers foarte bine.

Cu acest prilej a mai ieşit la iveală şi un alt mare defect al meu pe care nu voiam să-l recunosc şi anume insuficienta stăpînire a textului. Defectul acesta nu era pentru mine o noutate, căci încă cu multă vreme în urmă începuse să se facă simţit. În primii ani de activitate, ca şi acum, acest păcat actoricesc mă împiedica să mă dedau cu totul intuirii şi plăzmuirii creatoare a rolului, obligîndu-mă să mă controlez neîncetat tot timpul cît mă aflam pe scenă. În clipele de elan creator, memoria ar fi putut să mă trădeze, rupînd desfăşurarea continuă a textului. Dacă s-ar fi întîmplat o asemenea nenorocire, m-aş fi oprit, o pată albă, transparentă ar fi apărut pe ecranul memoriei, şi... aş fi intrat în panică. Dependenţa de text, neputinţa de a mă încrede în memorie şi necesitatea de a mă controla la fiece pas, pe deplin conştient de acest lucru, îmi răpeau posibilitatea de a mă dărui cu toată libertatea şi cu o desăvîrşită spontaneitate momentelor de elan creator. Cînd scăpam din această dependenţă, ca bunăoară în pauzele fără

cuvinte sau în timpul repetiţiilor, cînd interpretam rolul fără a folosi textul învăţat, punînd cuvintele care-mi treceau atunci prin minte, mă puteam realiza pe de-a-ntregul şi-mi puteam dărui tot sufletul, fără nici o rezervă.

Ce mare importanţă are pentru un actor o memorie bună! De ce mi-am obosit memoria cu toceala fără de rost din anii liceului ?!

Tinerii actori sînt datori să-şi păstreze şi să-şi dezvolte memoria, însuşire de-o importanţă covîrşitoare pe scenă în clipele de creaţie artistică şi mai ales în clipele de mare tensiune artistică.

Sub influenţa celor din trupa de la Meiningen, am acordat o atenţie mai mare decît era necesar formelor exterioare ale montării, mai ales costumelor, fidelităţii istorice şi scenelor de mase îndeosebi, care pe vremea aceea erau socotite ca fiind o născocire deosebită în teatru. Datorită metodei despotice care mă caracteriza pe atunci, mi-am asumat, fără a ţine seama de nimic, toate puterile, dispunînd de actori ca de nişte manechine. Excepţie făceau doar cîţiva dintre ei, ca bunăoară talentatul V. V. Lujski[95] ori G. S. Burdjalov[96], care au ajuns mai tîrziu actori de frunte ai Teatrului de Artă din Moscova ; de asemeni talentaţii A. A. Sanin şi N. A. Popov[97] care au ajuns buni regizori şi alţi cîţiva. Ceilalţi artişti-amatori cereau ei înşişi acest despotism. Cine n-are talent trebuie să fie supus unei discipline severe ; trebuie să-l îmbraci după gustul tău şi să-l obligi să se mişte pe scenă după cum vrei tu, regizor. Pe cei lipsiţi de talent, dacă este nevoie să le dai roluri de seamă, trebuie să-i acoperi discret spre reuşita întregului spectacol. Există în această direcţie o mulţime de soluţii care mi se păreau bune pe atunci şi pe care le deprinsesem la perfecţie. Ele trebuiau să ascundă ca nişte văluri dese tot ceea ce nu trebuie văzut pe scenă. Un exemplu : în „Uriel Acosta" şi anume în actul al doilea care înfăţişează serbarea dată de Manasse, am fost nevoit să fac în aşa fel încît să nu bată la ochi doi diletanţi fără talent care purtau răspunderea unei scene de mare importanţă. Am ales, deci, şi am desprins din ansamblu o femeie frumoasă şi un tînăr, personaje îmbrăcate în cele mai încîntătoare şi mai izbitoare costume, şi i-am aşezat pe cel mai înalt podium de pe scenă, plasat astfel încît să fie văzut de toţi. Cavalerul trebuia să-i facă o insistentă curte doamnei, iar ea să-i răspundă, cochetînd. Apoi am inventat o scenă întreagă anume pentru ei, care să abată atenţia publicului de la jocul interpreţilor diletanţi plasaţi în avanscenă.

Doar în pasajele strict necesare pentru a putea înţelege piesa opream mişcarea celor doi figuranţi, dînd posibilitate spectatorilor să asculte textul, atît cît trebuia. Vedeţi cît e de simplu? Fără îndoială că vinovat de aceste metode era regizorul. Găseam totuşi că era mai bine să-mi asum vina pentru acest exces de zel, decît să recunosc lipsurile ansamblului de care dispuneam.

Apoi, pentru succesul unei piese şi al interpreţilor ei, trebuie să se pregătească efecte tehnice corespunzătoare momentelor culminante ale piesei. Dacă acest lucru nu poate fi făcut cu ajutorul actorilor, el trebuie lăsat în seama regizorului. Pentru cazuri din acestea, îmi elaborasem multe şi variate metode.

Astfel, în „Uriel Acosta" sînt două momente principale care trebuie fixate în atenţia spectatorilor. Cel dintîi este anatemizarea lui Acosta în actul al doilea, la serbarea dată de Manasse. Al doilea, e scena de pocăinţă a eroului din actul al patrulea, scenă ce se petrece la sinagogă. Prima scenă avea un caracter aşa-zis de „bună societate", ultima — un caracter popular. Pentru cea dintîi aveam nevoie de femei frumoase şi elegante ca şi de bărbaţi tineri (pe cei urîţi îi transformam cu ajutorul grimei şi al costumului). Pentru cea de a doua scenă am folosit mai mulţi studenţi tineri şi energici pe care trebuia chiar să-i stăpînesc în momentul cînd se repezeau asupra personajului jucat de mine, adică împotriva lui Acosta. În actul al doilea, cînd s-a ridicat cortina, spectatorilor li s-a oferit privelişte unor podiumuri bogat împodobite ce înlesneau multiple posibilităţi de a grupa figuranţii pe scenă. Cînd spectatorii au văzut un întreg buchet de femei şi băieţi frumoşi, îmbrăcaţi în costume minunate, întreaga sală a scos un „ah!" plin de admiraţie. Lacheii serveau vinuri şi dulciuri, cavalerii făceau curte doamnelor, se înclinau respectînd întocmai manierele epocii, doamnele cochetau şi îşi ascundeau faţa cu evantaiele, orchestra cînta, se dansa şi se petrecea din plin. Gazda trecea, conducîndu-şi oaspeţii mai bătrîni sau cu vază, cărora li se făcea o primire plină de onoruri. Cînd apărea Acosta, musafirii se depărtau pe nesimţite de el. Intra apoi în scenă şi frumoasa Iudith, fiica lui Manasse, stăpîna casei, care se apropia de eretic, strălucind de fericire. În toiul serbării, zgomotul vocilor se contopea cu muzica.

În toiul veseliei se auzea deodată în depărtare sunetul sinistru şi strident al trompetelor, ţipătul cornilor şi rezonanţele adînci ale başilor. Serbarea se oprea pentru o clipă, apoi totul se învălmăşea într-o dezordine neînchipuită: se dezlănţuia panica. Între

timp, jos, pe podiumul dinapoia balconului, apăreau rabinii îmbrăcaţi în negru, cumpliţi la înfăţişare. Servitorii sinagogii, cu lumînări aprinse în mînă, aduceau cărţile sfinte. Se aruncau în grabă *talăsurile** peste costumele de gală, iar pe frunţi se puneau *tfilemii* **. Servitorii înveştmîntaţi în negru îndepărtau cu grijă pe toţi oaspeţii care se aflau în jurul lui Acosta şi începea teribilul ritual al anatemei. Acosta protesta, căuta să se dezvinovăţească în timp ce, printr-un gest demonstrativ, tînăra fată a stăpînului casei se arunca de gîtul iubitului ei, mărturisindu-şi în faţa lumii întregi dragostea pentru el. Păcatul, sacrilegiul, se săvîrşise. Toţi cei de faţă încremeneau şi, în tăcere, începeau să se împrăştie. Regia acestei scene crea, singură, atmosfera. Directorul de scenă luase locul actorului.

Pentru prima oară teatrul rus a prezentat o astfel de scenă de mase. Totul vestea un mare succes. Şi ceea ce s-a petrecut în sală la sfîrşitul acestui act a fost de nedescris. Neveste, soţi, fraţi, surori, mame, admiratori şi cunoştinţe de-ale frumoaselor noastre figurante şi de-ale figuranţilor au dat buzna spre rampă, aproape urlînd, fluturînd batiste şi agitînd în mîini bucăţi de scaune. I-au silit pe maşinişti să ridice cortina de nenumărate ori, chemîndu-i într-una la rampă pe interpreţi.

Tabloul următor cu atmosfera populară era cu totul altfel plăsmuit, urmărind, de altminteri, să producă o impresie cu un caracter deosebit. După ceremonia religioasă ce se desfăşoară la sinagogă, după cîntecele religioase şi interogatoriul în public, Acosta se urca pe un podium, înconjurat la început de mulţime, pentru a da citire actului prin care renunţă la ereziile sale. Se bîlbîia. Apoi se oprea şi, în cele din urmă, cădea în nesimţire, neputînd îndura calvarul. Era ridicat, readus la viaţă şi silit ca, într-o stare de semiconştienţă şi sprijinit de cei din jurul său, să sfîrşească citirea declaraţiei. Fratele lui Acosta însă, cuprins de milă, îi strigă din mulţime că mama lor a murit şi că logodnica lui, Iudith, s-a măritat cu un altul. De vreme ce legăturile filiale şi cele de dragoste sînt sfărîmate, în conştiinţa lui Acosta reînvie filozoful care, revenindu-şi, proclamă adevărul în faţa lumii întregi, întocmai cum îl strigase cîndva Galileu :

„Şi totuşi se învîrteşte !"

* Şal de rugăciune în ritualul mozaic. (N. red. rom.)

** Cutiuţă cubică cu cele zece porunci, care se poartă pe frunte în timpul rugăciunii, în ritualul mozaic. (N. red. rom.)

Oricît ar fi îngrozit mulţimea atingerea de cel afurisit, lucru oprit de canoanele religioase, toţi cei prezenţi se năpustesc totuşi asupra lui Acosta să-l sfîşie. Bucăţi de veştminte zboară prin aer. Acosta se prăbuşeşte, pierind în tumultul mulţimii pentru a se arăta din nou pe deasupra ei stăpînind-o şi strigînd alte vorbe de hulă.

Vă pot spune, de pe urma experienţei cîştigate din acest spectacol, cît de înspăimîntător este să te afli, în astfel de clipe, în mijlocul unei mulţimi stăpînite de furie. Era tocmai momentul culminant al piesei. Mulţimea mă purta cu o înspăimîntătoare energie pe talazurile ei, nedîndu-mi răgaz să-mi etalez tampoanele mele sufleteşti. Se pare că tocmai datorită acestei mulţimi dezlănţuite ce mă îngrozea, jucam foarte bine scena, realizînd cel mai înalt şi autentic patos tragic.

În actul al treilea mă aflam în cu totul altfel de stări sufleteşti. Există şi acolo tensiune tragică extremă, dar de data aceasta trebuia să-mi joc rolul fără ajutorul nimănui. Cum mă apropiam de rol, tampoanele mele sufleteşti mă ţineau din nou la distanţă de creaţie, nelăsîndu-mă să-l pătrund. Sufeream din nou de îndoieli şi astfel înfrînam elanul, fără a putea să mă avînt în supraconştientul tragicului. În asemenea clipe mă simţeam ca un înotător care se pregăteşte să se arunce într-o apă rece, ori ca un tenor care nu poate lua pe „do" de sus.

Montarea piesei „Uriel Acosta", cu marile ei scene de masă, după maniera teatrului de la Meiningen, a făcut mare vîlvă şi a atras atenţia întregii Moscove. S-a vorbit mult de spectacolele noastre. Am ajuns să fim celebri şi s-ar fi spus că ne-am specializat oarecum în realizarea scenelor de masă.

Situaţia societăţii a început să se îndrepte. Membrii ei precum şi actorii care fuseseră în pragul deznădejdii au căpătat din nou încredere, hotărînd să rămînă în cercul nostru.

PASIONAT DE PROBLEMELE REGIZORALE.
„Evreul polonez"

Următoarea piesă pe care a prezentat-o societatea noastră de artă şi literatură a fost „Evreul polonez" de Erckmann-Chatrian [98].

Există piese interesante prin ele însele. Există însă şi altele care pot ajunge să fie interesante dacă regizorul le găseşte o rezol-

vare originală. Bunăoară, dacă aș povesti subiectul „Evreului polonez" v-aș plictisi. Dacă însă voi lua intriga piesei și voi începe întocmai ca pe o canava să brodez diferite ornamente născocite de fantezia regizorală, piesa va căpăta viață și va ajunge să fie interesantă.

Am ales anume această piesă și nu alta, pentru o nouă punere în scenă, nu pentru că mi-ar fi plăcut textul ei original, ci pentru că mă pasionasem de viziunea regizorală pe care o întrezărisem. Și acum am să povestesc piesa, nu cum a fost ea scrisă, ci cum a fost jucată de Societatea de artă și literatură.

Închipuiți-vă un interior intim în casa unui primar dintr-un orășel așezat în munți, la granița Alsaciei. Focul arde în sobă, lampa luminează vesel, oamenii s-au adunat pentru cina din noaptea Crăciunului. În cameră se află fiica primarului, logodnicul ei, ofițer de grăniceri, pădurarul și încă un om oarecare de la munte. Afară viscolește ; vîntul urlă, ferestrele se zgîlțîie în cercevele, geamurile zornăie și prin crăpături pătrunde șuierul sfîșietor de trist al vîntului. Cei din casă sînt însă plini de voie bună ; cîntă, fumează, mănîncă, beau și flecăresc. O răbufnire mai puternică a vîntului îi sperie pe toți, amintindu-le de un viscol la fel de puternic ce bîntuise cu cîțiva ani în urmă : în noaptea aceea, prin vuietul vîntului se auzea parcă sunetul unui clopoțel. Parcă venea cineva. N-au trecut nici cîteva clipe și clinchetul a început să se audă din ce în ce mai aproape, pînă s-a oprit, apoi ușa s-a deschis și în prag a apărut o namilă înfășurată într-o șubă.

„Pace vouă !" spusese călătorul.

Era unul dintre evreii polonezi bogați care treceau adesea prin partea locului. Dezbrăcîndu-și șuba, oaspetele pusese pe masă un chimir greu în care zornăia aur. După ce s-a încălzit așteptînd să treacă vijelia, evreul a plecat. A doua zi, trăsura și caii au fost găsiți în munți, iar omul dispăruse fără urmă...

După ce se minunează pentru a suta oară de ciudățenia acestei întîmplări, vesela societate își reîncepe petrecerea. Sosește și primarul, stăpînul casei, rîsetele și glumele se întețesc o dată cu șuieratul vîntului, printre răbufnirile căruia se aude deodată strecurîndu-se iarăși un clinchet de clopoțel... Vine cineva. Trec cîteva clipe și clinchetul clopoțelului ce se apropie devine din ce în ce mai deslușit. Deodată încetează. Ușa se deschide și în pragul ei, ca în urmă cu cîțiva ani, apare o namilă îmbrăcată într-o șubă.

„Pace vouă !" spuse musafirul. Scoţîndu-şi şuba se descinge şi pune pe masă un chimir plin cu aur. Cei din casă încremenesc. Primarul se azvîrle la pămînt, ca în faţa unei arătări din altă lume.

Actul al doilea prezintă o încăpere mare din locuinţa primarului. E ziua nunţii fiicei sale cu ofiţerul de grăniceri. Toţi ai casei sînt la biserică, de unde se aude dangătul clopotelor. Numai primarul a rămas să-i aştepte, căci de cînd cu spaima aceea, boleşte mereu. Mirele soseşte să-l vadă şi să-i ţină de urît. Deodată, în toiul convorbirii lor, primarul tresare şi trage atent cu urechea. I se pare că printre dangătele clopotelor aude acelaşi clinchet subţirel care-i sfredeleşte creierul. Şi într-adevăr, parcă se aude în depărtare un sunet de clopoţel... Poate că i s-a părut numai. Nu ! Se aude un clopoţel... Nu ! Nu se aude nimic... Pentru a-l linişti pe bolnav, ofiţerul caută să-l încredinţeze că ucigaşul va fi prins în curînd, căci în sfîrşit poliţia a dat de urmele lui... Lumea se întoarce de la biserică, oaspeţii se adună. Apare notarul, vin prietene de ale miresei, muzicanţi, toţi felicită. Orchestra începe să cînte, balul e în toi. Iată însă, că în armonie cu orchestra se aude din ce în ce mai limpede şi clinchetul clopoţelului care străpunge cîntecul instrumentelor, devine tot mai amplu, de parcă ar voi să topească în el toate celelalte sunete. În cele din urmă se aude numai el, ţiuie pătrunzător, pînă la nebunie, sfredelind tîmplele, urechile şi creierul. Înnebunit, primarul se roagă de muzicanţi să cînte mai tare, ca să înăbuşe sunetul clopoţelului. Se porneşte să joace, luînd în braţe pe prima femeie care-i iese în cale şi începe s-o învîrtească într-un dans descreierat. Începe să cînte împreună cu orchestra, dar clopoţelul sună tot mai tare, mai stăruitor şi mai pătrunzător. Toţi cei de faţă, dîndu-şi seama de nebunia primarului, contenesc dansul şi se lipesc de pereţi ; el însă continuă să se învîrtească într-un joc turbat.

Actul al treilea : o mansardă cu tavanul înclinat ; în dosul paravanului se află o scară. Pe peretele din fund, aproape la nivelul podelei, ferestrele oblonite, printre ale căror crăpături se vede o noapte întunecoasă. Între ferestre, aşezat în mijlocul camerei, un pat mare ce vine dinspre peretele din fund spre spectatori. De-a lungul rampei, cu spatele la public, se află mobila : masă, scaune, dulap, sobă. Întuneric. De jos vin zgomote vesele de nuntă, muzică, glasuri tinere, zbierete de beţivi. Pe scară urcă mai mulţi oameni, vorbind cu însufleţire. Cu lumînări în mînă, ei îl aduc pe primar în camera lui de culcare ; e obosit şi vrea să doarmă. Înso-

ţitorii îi urează noapte bună şi se retrag. Primarul însă, palid, chinuit, se repede la uşă şi o închide cu cheia. Sleit de puteri, se lasă jos, dar din încăperile de dedesubt răzbat muzica veselă şi zgomotele petrecerii, printre care se desluşeşte parcă clinchetul sinistru al clopoţelului. Ascultîndu-l cu o tristeţe înfiorată, primarul se dezbracă grăbit ca să se culce şi să uite de toate în somn. Stinge lumînarea dar, pe întuneric, răbufneşte cu o vigoare înnoită o întreagă simfonie de sunete înspăimîntătoare, o adevărată halucinaţie auditivă prin care se prind şi se amestecă cîntece vesele, în timp ce orchestra pare a trece de la melodiile sprintene de nuntă la motive funebre ; vocile voioase şi strigătele tinerilor se îmbină cu glasurile sinistre de prohod ale beţivilor. Zăngănitul cănilor şi al farfuriilor aminteşte cîteodată de cel al clopotului de la biserică. Printre toate sunetele, însă, pătrunde ca un leit-motiv al acestei simfonii clinchetul înfiorător al clopoţelului, cînd chinuitor şi plicticos, cînd triumfător şi încărcat de ameninţare. De cîte ori se distinge acest clinchet, primarul geme pe întuneric, bolborosind cîte ceva. Pare-se că se zbate în somn, pentru că patul trosneşte, ba s-a mai şi prăbuşit ceva, de bună seamă scaunul pe care-l va fi împins. Iată însă că în mijlocul camerei, acolo unde e patul, se întrezăresc pete de lumină albăstrie, care, ba se înteţesc, ba se sting treptat. Încet, în acompaniamentul muzicii halucinante, se schiţează o siluetă omenească. Se vede un cap aplecat, de pe al cărui creştet se revarsă plete albe. Mîinile omului sînt legate şi de cîte ori le mişcă se aude un zăngănit de lanţuri. În spatele lui e un stîlp cu o inscripţie. S-ar zice că e stîlpul infamiei pe care se află legat în lanţuri un criminal. Lumina creşte, se face cenuşie, apoi verzuie şi se întinde pe peretele din fund care se preschimbă într-un ecran sinistru pe care se profilează nişte siluete străvezii şi fumurii, aşezate de-a lungul lui, cu spatele la public. În mijlocul lor, acolo unde se afla masa, şade pe un podium un om trupeş, într-o robă neagră, purtînd şi o tocă de magistrat. De o parte şi de alta se află cîteva figuri asemănătoare, cu pălării mai mici. De la dreapta, din locul unde se află dulapul, se întinde spre criminal dindărătul unui pupitru o făptură lungă ca un şarpe, învăluită în robă, iar la stînga lîngă sobă, rezemat de bară şi acoperindu-şi îndurerat ochii cu mîna, stă nemişcat apărătorul, şi el în robă neagră şi tocă de judecător. Interogatoriul acuzatului se desfăşoară ca în delir, în şoaptă şi cu un ritm mereu schimbat. Capul criminalului se pleacă, tot mai greu. Acuzatul refuză să răspundă. Dintr-un colţ, însă,

unde atîrnă o haină, începe să crească o formă prelungă, subţire, care se urcă pe perete, lunecă pe tavan, coboară asupra inculpatului, şi-l fixează cu privirea. E un hipnotizator. De data aceasta criminalul este obligat să-şi ridice capul şi atunci spectatorul recunoaşte în acest individ slab, timid, îmbătrînit, figura primarului. Sub puterea hipnozei el îşi începe, plîngînd, mărturisirile, întrerupîndu-se mereu şi oprindu-se din cînd în cînd. La întrebarea procurorului ce stă aplecat asupra lui : „Ce ai făcut cu cadavrul evreului polonez pe care l-ai ucis şi l-ai jefuit ?" acuzatul se încăpăţînează iarăşi şi nu vrea să mai vorbească. Atunci furtuna sunetelor din coşmar creşte mai puternică. Scena se întunecă treptat, iar de după uşa cu geamul ce dă spre scară, se aprinde o flacără roşie. Delirînd, primarul îşi închipuie că lumina aceasta e focul ce iese pe unul din hornurile casei potcovarului şi fuge într-acolo ca să arunce în gura cuptorului încins cadavrul evreului ucis, cu gîndul să şteargă orice urmă a crimei ; dar o dată cu trupul victimei piere şi sufletul ucigaşului. Totul se risipeşte. Prin deschizăturile jaluzelelor se văd razele roşii ale soarelui care răsare. Lumina pătrunde în cameră în timp ce, de jos, se mai aud încă strigătele chefliilor care petrec la nuntă. Oamenii urcă cu zgomot scara ca să-l trezească pe stăpînul casei ; doar s-a făcut ziuă mare afară. Bătaie în uşă. Nici un răspuns. Se aud rîsete şi din nou bocănituri. Din odaie nu răspunde nimeni. Toţi sînt cuprinşi de mirare, apoi de spaimă, sparg geamul, intră şi-l găsesc pe primar mort.

Transformarea odăii în tribunal se petrecea aproape pe nesimţite, producînd o impresie atît de puternică încît aproape la toate reprezentaţiile femeile mai sensibile părăseau sala, în timp ce unele dintre ele chiar leşinau, lucru de care eu, născocitorul întregii iluzii, mă simţeam foarte mîndru.

Pe cînd publicul asista la scena înspăimîntătoare a coşmarului, eu priveam din culise desfăşurarea unei scene cu totul deosebite. Interpreţii-diletanţi printre care se aflau oameni în vîrstă şi respectabili (era chiar şi un general civil) se tîrau pe întuneric, măturînd cu hainele scîndurile scenei, în graba de a se întoarce la locurile lor pentru ca să nu-i surprindă lumina, cînd avea să se aprindă iarăşi. Cei care zăboveau erau împinşi din spate de către colegii lor. Asemenea scene erau atît de ridicole, încît îmi abăteau atenţia de la dramatismul scenei care se juca. Închideam ochii şi mă gîndeam : „Iată ce-i teatrul ! Într-o parte comedie, de cealaltă groază !"

Cînd pun în scenă îmi place să născocesc tot felul de năzdrăvănii. Mă bucur ori de cîte ori izbutesc să găsesc vreun truc care să-l înşele pe spectator. În domeniul fantasticului, scena oferă încă foarte multe posibilităţi, căci n-a dat încă nici jumătate din tot ceea ce ar putea da. Recunosc că la baza întregii puneri în scenă din ultimul act se afla un truc care părea interesant pe scenă. Şi nu m-am înşelat : el a avut succes şi am fost chemat la rampă. Dar de ce ? Pentru felul cum pusesem în scenă, sau pentru meritul meu ca actor ? Îmi plăcea să cred că pentru această din urmă calitate şi de aceea puneam aplauzele pe seama jocului meu bun. Asta însemna că sînt şi eu un adevărat tragedian, de vreme ce rolul făcea parte din repertoriul unor mari actori ca Irving[99], Barnay, Paul Mounet[100] şi alţii.

Acum, privind în urmă, socot că jucam destul de bine. Interesul pentru spectacol creştea tot mai mult, nu însă din pricina adîncimii stărilor sufleteşti ale personajului principal, ci numai pentru subiectul piesei. Cine era cel care ucisese ? Iată faptul care trezea curiozitatea publicului şi cerea o dezlegare. Existau şi momente culminante, necesare unei tragedii, ca bunăoară, finalul primului act, cînd pe neaşteptate primarul se prăbuşea fără cunoştinţă, sau finalul actului al doilea cu acel dans descreierat, sau cel de al treilea act, cu trucul regizoral, care constituia momentul cel mai puternic. Dar cine era cel care crease asemenea momente puternice : regizorul prin ingeniozitatea punerii în scenă, ori actorul prin jocul său ? Fără îndoială că regizorul, aşa că laurii spectacolului i se cuveneau lui mai mult decît actorului.

Această punere în scenă a fost pentru mine o nouă lecţie, de la care am învăţat să vin în ajutorul actorilor prin iluzii scenice. Apoi, tot cu prilejul acestei lecţii, am desprins şi arta de a scoate în evidenţă subiectul unei piese, acţiunea ei exterioară. Asistînd la un spectacol, se întîmpla adesea să nu pot înţelege limpede succesiunea evenimentelor şi legăturile dintre ele. Acesta este însă cel dintîi lucru care trebuie să iasă în relief într-o piesă, căci fără el ar fi greu să se vorbească de partea ei lăuntrică. Dar şi aici se putea constata o deficienţă importantă a actorilor. Ca şi mine, interpreţii amatori nu stăpîneau pe deplin dicţiunea. Din pricina acestui defect aveam destul de pătimit de la cunoscători, care ne recomandau să învăţăm şi noi să avem dicţiunea marilor actori de la celelalte teatre ; dar instinctiv, ne feream să-i ascultăm, ca şi cum ne-am fi temut de ceva. Judecam în felul următor :

„Mai bine nu vorbim limpede, ca să nu semănăm la vorbă pe scenă cu ceilalți actori. Ei, fie că se îmbată cu vorbe, desfătîndu-se cu ascultarea propriului lor glas, fie că perorează solemn. Mai bine să învățăm să vorbim simplu, convingător, frumos, muzical, dar fără să umflăm glasul, fără patos exagerat și fără dicțiune actoricească. Același lucru îl urmărim și în gesturile și în acțiunile noastre. Le dorim mai bine modeste, insuficient de expresive, prea puțin scenice, în sensul actoricesc, dar în schimb lipsite de falsitate, omenesc de simple. Detestăm tot ceea ce în teatru pare prea teatral, dar ne este drag tot ceea ce are pe scenă un caracter actoricesc. Între aceste două noțiuni există o mare deosebire."

Spectacolul despre care am vorbit mai sus m-a convins într-o oarecare măsură că începeam să știu cum trebuie să joc, și dacă încă nu chiar în tragedie, în orice caz în piese asemănătoare. Aidoma unui tenor care nu-l poate lua pe „do" de sus, eram un tragedian care nu putea atinge momentele de înalt tragism. În momente de acestea aveam nevoie de ajutorul regizorului, ajutor căpătat cu prilejul acestei puneri în scenă, prin iluzii scenice.

E drept că prin acest spectacol n-am progresat, dar nici înapoi nu am dat. Am consolidat lucrurile bune, dobîndite înainte vreme.

EXPERIENȚE CU ACTORI RUTINAȚI

Îmi căutam un ajutor cu care să pot împărți munca de conducere a viitorului teatru și actori care să completeze cercul de amatori ; în acest scop m-am adresat cîtorva actori profesioniști și unor impresari și am încercat să pun în scenă cîteva spectacole în care să joace actori de profesie.

În unul din teatrele de vară din localitățile de vilegiatură din preajma Moscovei, am pus în scenă „Revizorul" de Gogol [101].

Cine nu știe cum se joacă „Revizorul" ? Toate lucrurile erau la locul lor : și divanul, și scaunul, și fiecare amănunt. Repetiția a început într-un ritm vioi și mergea în așa fel, încît s-ar fi părut că actorii jucaseră de sute de ori împreună acest spectacol. Nici o intonație, nici o nuanță nu era de la ei. Totul era indicat după șablonul gogolian, fixat o dată pentru totdeauna, șablon împotriva căruia autorul însuși protestase cu vehemență în «Preveniri desti-

nate celor care ar fi vrut să joace cum se cuvine „Revizorul"», precum şi într-o cunoscută scrisoare privitoare la punerea în scenă a acestei comedii. Într-adins n-am încercat să-i opresc pe actori; ba încă, la sfîrşitul primului act le-am adus şi laude, încheind discursul prin a recunoaşte că nu-mi mai rămînea altceva de făcut decît să vin în seara spectacolului şi să-i aplaud. Dacă, însă, interpreţii au de gînd să joace un alt „Revizor", adică pe cel al lui Gogol, atunci va trebui s-o luăm de la capăt, de la „alfa". Actorii au fost de acord cu aceasta şi eu, plin de încredere în mine, m-am apucat de treabă.

— Aşadar, să începem! spusei eu, urcîndu-mă pe scenă. Mutaţi divanul de la stînga la dreapta! Treceţi uşa de la dreapta la mijloc! În primul act stăteaţi pe divan? Treceţi în partea opusă, pe fotoliu!

Astfel porunceam actorilor rutinaţi, cu despotismul care mă caracteriza pe vremea aceea.

— Acum o să jucaţi din nou piesa, cu o altă punere în scenă! porunceam eu. Actorii, dezorientaţi, priveau uimiţi, nedîndu-şi seama unde trebuie să se aşeze sau încotro trebuie să se îndrepte.

— Şi mai departe? mă întreba cîte unul.

— Acum unde trebuie să mă duc? îşi exprima altul nedumerirea.

— Cum să rostesc fraza asta? mi se adresa un al treilea, pierzîndu-şi orice încredere în sine, ca şi cum ar fi fost un simplu diletant.

Astfel, pierzînd pămîntul de sub picioare, ei s-au predat cu totul în mîinile mele, iar eu am început să-i îndrumez, întocmai ca pe nişte simpli amatori. Acest lucru nu le putea fi pe plac şi se purtau de parcă între mine şi ei s-ar fi ivit o mare dihonie.

Spectacolul n-a avut succes, pentru că actorii n-au avut suficient timp să se dezobişnuiască de vechea lor rutină şi să intre într-un nou fel de a juca. De învăţat, n-am putut să-i învăţ nimic, în schimb am reuşit să-i dezbin. Aş putea spune că ei mi-au dat mie o lecţie. Am încercat, astfel, pe propria mea piele ce înseamnă bîrfelile actoriceşti, intriga, batjocura. Am învăţat, de asemeni, că e mai uşor să dărîmi tradiţii seculare, decît să creezi altele noi.

A doua încercare a fost mai fericită. Un impresar cu faimă pe vremea aceea, om cu talent deosebit, simţ teatral şi experienţă, m-a invitat să pun în scenă în uriaşul teatru al lui Solodovnikov, pe atunci mult discutata piesă „Hannele" de Hauptmann.[102] Specta-

colul se pregătea pentru sărbătorirea încoronării țarului Nicolae II. Era o sarcină de răspundere, căci munca mea urma să fie văzută și apreciată nu numai de moscoviți sau de provinciali, ci și de străini. Pe lîngă posibilitatea ce mi se oferea de a mă produce în fața unui numeros public, urmăream și un țel tainic, anume pe cel de a cunoaște felul în care lucrează celebrul impresar.

N-o fi chiar el directorul pe care-l căutam ?

Acestea se petreceau în postul mare cînd, la bursa actorilor din Moscova soseau actori din toate colțurile provinciei pentru a încheia și semna noi contracte în vederea viitoarei stagiuni teatrale. Am fost invitat să particip la selecționarea celor ce urmau să facă parte din cadrele trupei. La ora fixată, m-am prezentat la adresa indicată și m-am pomenit într-o prăvălie goală din care o ștersese în grabă un negustor falit. Gunoaie, vechituri, hîrtii, rafturi stricate și lăzi, un divan desfundat cu speteaza și brațele rupte și cîteva fotolii la fel, vechi reclame de articole de galanterie, o scară în spirală și sus, la capătul ei, o magazie joasă, cu un geam murdar, cu o mulțime de cutii vechi și un tavan scund de care mă loveam mereu cu capul. În această atmosferă, pe niște funduri de lăzi ce țineau loc de scaune, l-am găsit pe viitorul meu impresar și pe ajutorul său. În fața lor se prezentau, venind de jos, tot soiul de oameni, rupți, murdari ca vai de capul lor, cărora ei le vorbeau pe un ton familiar, tutuindu-i.

— Ridică și arată piciorul, îi spunea ajutorul impresarului, unei fete tinere. Ține-te drept !... Întoarce-te !

Emoționată, fata își scoase blana, deși camera era neîncălzită, chinuindu-se să-și țină trupul cît mai drept.

— Voce ai ?

— Eu joc dramă, nu cînt...

— Înscrie-o pentru roluri de cerșetoare, hotărî impresarul.

— Ar fi bună și de prostituată, interveni ajutorul, trecînd-o pe lista locatarilor azilului unde se petrecea o parte din acțiunea piesei respective.

Tînăra actriță înclină ușor capul, și ieși. Tocmai erau gata să-l cheme pe următorul, cînd mă amestecai și eu : i-am oprit, am închis ușa și le-am cerut explicații.

— Iertați-mă ! am început eu cît mai prudent și mai politicos cu putință. Nu pot continua treaba asta. Dumneavoastră vă închipuiți că te poți îndeletnici cu arta și estetica într-un grajd ? Estetica are și ea cerințele ei pe care trebuie să le respecți cît de cît,

căci altminteri nu mai e estetică. Şi cea mai elementară cerinţă, nu numai a esteticii dar şi a celei mai simple civilizaţii, este curăţenia. Daţi dispoziţii să se scoată afară toată porcăria asta, să se arunce lucrurile, de care nu e nevoie, să se spele duşumelele şi geamurile, să se facă focul, puneţi cîteva scaune fie cît de simple şi o masă acoperită cu o faţă de masă şi să avem o călimară şi un toc ca să putem scrie cumsecade, nu ca acum, pe perete. După ce veţi face toate astea, am să mă apuc cu plăcere de această treabă care mă interesează; acum însă mi-e imposibil, pentru că mi-e scîrbă. Şi încă o condiţie: dumneata eşti directorul unei instituţii care are drept scop să ajute la luminarea societăţii. Actorii sînt şi ei colaboratori civilizaţi dintre cei mai apropiaţi ai dumitale. E un lucru pe care nu trebuie să-l uităm, aşa încît să le vorbim nu ca unor robi sau ca unor tîrfe, ci ca unor persoane demne de a purta un titlu înalt. Dacă vorbele mele nu v-au supărat ci, dimpotrivă, v-au îndemnat să faceţi un lucru curat şi bun, atunci daţi-mi mîna şi ne vom revedea data viitoare. Dacă, însă, purtarea mea vi s-a părut jignitoare, atunci să ne spunem adio pentru totdeauna.

Nu mă înşelasem asupra impresarului. Era un om sensibil şi cumsecade. Cuvintele mele l-au mişcat; s-a fîstîcit şi a rostit lovindu-se cu palma peste frunte:

— Cum se poate ca un prost bătrîn ca mine să nu-şi fi dat seama mai demult de lucrurile astea?!

M-a îmbrăţişat şi ne-am despărţit.

La a doua întrevedere, încăperea era încălzită şi strălucea de curăţenie. Şi sus şi jos, ca în interioarele castelelor de operetă, se puseseră draperii cu ciucuri, scaune aurite, sau argintate, feţe de mese de catifea sau mătase, vaze artificiale de teatru, din carton, pe mese ceasornice la fel, covoare, pahare, carafe cu apă, scrumiere şi ceai pregătit pentru actori. Camera de sus fusese transformată într-un frumos cabinet directorial. Surprinşi de această schimbare, actorii se grăbeau să-şi scoată şubele, căutau să fie pieptănaţi, curaţi şi să se poarte aşa cum erau obişnuiţi să joace pe scenă în rolurile de nobili spanioli. Curăţenia pe care o pretinsesem eu ajunsese să ia înfăţişarea unei lustruieli care nu-mi stătea în intenţie; dar scopul fusese atins, şi se putea vorbi omeneşte cu colaboratorii noştri.

Lucrul mergea în plin, eram cu toţii într-o foarte bună dispoziţie şi totul făgăduia activitate nouă extraordinară, pentru actorii istoviţi şi umiliţi de batjocurile de la teatrele din provincie.

Începeam pare-se să devin şi popular. Lucrul acesta reieşea din felul în care fiecare căuta să se poarte cu mine. Cum contractul de închiriere pentru localul teatrului nu intra în vigoare decît cu o săptămînă mai tîrziu şi cum din această pricină totul se tărăgăna, am început deocamdată repetiţiile în localul acela provizoriu. Mai întîi de toate am învăţat pe de rost numele şi pronumele tuturor actorilor. Vă puteţi închipui ce uimit era actorul de mîna a treia sau simplul figurant cînd pentru prima oară poate i se adresa cuvîntul faţă de toţi ceilalţi în mod politicos, spunîndu-i-se pe nume şi pronume ? Înainte de asta li se vorbise ca unor robi, strigîndu-li-se : „Hei, tu, ascultă !" Prin felul meu de a mă purta i-am cucerit, iar ei, la rîndul lor, îmi arătau un deosebit respect.

Repetiţiile au început într-un stil regizoral cu totul nou pentru ei. După lecţia pe care o căpătasem cu „Revizorul", de data aceasta am fost mai prevăzător şi lucrurile au mers cît se poate de bine, spre bucuria mea şi a impresarului care mă copleşea cu laude pentru felul cum ştiam să mă port cu oamenii. Or, toată priceperea mea consta în aceea că mă purtam cu ei ca de la om la om.

Trecu o săptămînă. Teatrul lui Solodovnikov se eliberă aşa că ne mutarăm acolo, unde am dat iar de murdărie, frig şi paraginä. Actorii au fost din nou nevoiţi să se înghesuie prin coridoare în aşteptarea intrării în scenă, şi fiindcă nu aveau nimic altceva de făcut se porneau pe bîrfeli şi critici. Disciplina s-a spulberat dintr-o dată, încît ajunsesem chiar să regret că părăsisem magazinul. Ca să salvez situaţia am fost nevoit să dau din nou un „coup d'état" *. Am amînat una din repetiţii şi am părăsit teatrul, rugînd să i se transmită impresarului că cer tot ceea ce cerusem mai înainte, cînd magazinul murdar fusese transformat într-un palat de operetă. Au mai trecut cîteva zile şi am primit iarăşi o invitaţie la repetiţie. De data aceasta, teatrul era încălzit şi curat. Se amenajase pentru mine o cameră bogat împodobită, ca la operetă, iar pentru actori se pregătiseră foaieruri separate pentru bărbaţi şi femei. Dar după prostul obicei al tuturor teatrelor, foarte puţini erau acei actori cărora le dădea prin minte să-şi scoată pălăria în localul teatrului, iar atmosfera din culise de bună seamă că-i otrăvea prin acele îngrozitoare năravuri şi destrăbălări actoriceşti, împotriva cărora luptam şi de care mă loveam ori de cîte ori voiam să pornesc la lucru cu sufletul deschis. Am recurs atunci la următoarea stratagemă : pri-

* „Lovitură de stat" (în limba franceză). (N. trad.)

mul dintre artişti care urma să intre în scenă era un actor emerit, foarte cunoscut, cîndva celebritate provincială, care avea de jucat un rol neînsemnat. Fără ca nimeni să ştie, m-am înţeles cu el, rugîndu-l să calce anume disciplina, să intre în scenă cu şubă, căciulă, şoşoni şi cu baston, iar apoi să-şi bolborosească rolul, aşa cum se obişnuia în unele teatre. L-am mai rugat de asemeni, foarte respectuos, să-mi îngăduie mie, tînăr dilètant, să-i fac lui, actor emerit, o extrem de severă mustrare pe care s-o încheie ordonîndu-i să-şi dezbrace şuba, căciula şi şoşonii şi să repete cu vocea plină, spunîndu-şi rolul fără să se servească de caiet. Actorul emerit s-a dovedit a fi destul de inteligent ca să accepte în totul ceea ce îi ceream. Lucrurile s-au petrecut întocmai. L-am mustrat politicos deşi foarte ferm, cu glas tare, conştient că aveam dreptate. Probabil că fiecare dintre interpreţi şi-o fi spus cu acest prilej :

„Dacă faţă de un actor emerit şi vîrstnic, un regizor atît de tînăr îşi permite să vorbească astfel, atunci cum s-o mai purta el cu noi, care sîntem nişte anonimi, dacă nu i-om da ascultare ?"

Mai mult decît orice, i-a pus în încurcătură faptul că le-am cerut să cunoască perfect rolul, încă de la a cincea repetiţie, neîngăduind să se uite în caiet. Şi-au dat cu toţii silinţa şi la repetiţia următoare toate rolurile erau ştiute pe de rost.

După această a doua „lovitură de stat", am reuşit să-mi organizez repetiţiile chiar în interiorul teatrului. Nenorocirea a fost însă că, de bucurie, impresarul nostru a început să bea şi să se dedea la desfrîuri. După un timp, încă unul din ansamblu se dovedi cam cu chef şi aveam bănuieli şi în privinţa unui al treilea, aşa că lucrurile au început să se destrame din nou şi nivelul să coboare. Simţeam că e nevoie de o a treia „lovitură de stat". A trebuit să întrerup iar repetiţiile, cerîndu-le scuze actorilor pentru o seară pierdută, şi să plec acasă. O încordare mută e întotdeauna mai impresionantă şi mai ameninţătoare. În aceeaşi seară i-am trimis vorbă impresarului că mă lipsesc în mod categoric de onoarea de a-i mai regiza spectacolul, declarînd ferm că în asemenea condiţii cînd însuşi impresarul umblă beat, nu mai pot continua să lucrez. Ştiam că n-avea decît o singură cale de urmat : îşi pusese în această afacere aproape întreaga lui avere, ba încă mai făcuse datorii, şi pe deasupra nici nu avea cui să se adreseze pentru regia spectacolului. Mi s-a povestit că, de spaimă, impresarul a recurs pînă şi la ajutorul medicinii, folosind toate remediile cunoscute în ştiinţă pentru a se lăsa de băutură, pentru a stăvili viciul dezlănţuit şi a-şi da o înfăţi-

şare cuviincioasă. Curăţel, lins, parfumat, a venit să mă viziteze pentru a-mi jura pe cîte în lună şi în stele că nimic din cele ce s-au întîmplat n-are să se mai repete. Am acceptat numaidecît să iau conducerea repetiţiilor şi în aceeaşi seară mă şi aflam în incinta teatrului.

Primul act al piesei „Hannele" prezintă viaţa cerşetorilor şi a prostituatelor dintr-un azil. Autorul a redat veridic acest tablou şi cu cea mai nemiloasă naturaleţe. În cel de al doilea act, tonul piesei se schimbă în întregime. Naturalismul de la început se transformă în fantastic. Hannele pe care o ştiam pe moarte în primul act, îşi părăseşte în actul al doilea trupul şi viaţa reală şi păşeşte în eternitate, care eternitate se înfăţişează chiar pe scenă. Cei care au fost în acelaşi azil cu ea, cerşetorii aceia brutali, ajung să fie propriile lor umbre şi devin blînzi, drăgăstoşi şi buni, schimbîndu-şi purtarea grosolană pe care o avuseseră faţă de Hannele, într-o atitudine iubitoare. Chiar moarta se transformă într-o crăiasă din basme, culcată într-un sicriu de sticlă.

Repetiţia trebuia să înceapă chiar cu această scenă şi, cum sosisem la teatru cu mult înainte, îmi storceam creierii căutînd în ce chip aş putea preface nişte oameni adevăraţi în propriile lor umbre. Scena încă nu era luminată; de undeva din spatele unui decor răzbătea o rază albăstruie, destul de puternică. Căzînd pe podea, ea dădea o lumină misterioasă care te făcea să bănuieşti cu totul nelămurit prezenţa pereţilor. Restul se pierdea în beznă. Actorii care începuseră să se strîngă pentru repetiţie, veneau pe scenă, vorbind între ei, nimerind adesea în bătaia fascicolului de lumină şi atunci umbre prelungi se aşterneau pe podele, umbre care se căţărau apoi pe ziduri şi pe tavan. Cînd se mişcau, corpurile lor nu se vedeau decît ca nişte siluete, iar umbrele fugeau, se împreunau, se despărţeau sau se împleteau. Actorii înşişi se pierdeau printre ele, părînd la rîndul lor nişte umbre. Evrica! Găsisem! Rămînea doar să observ unde şi în ce fel era plasat reflectorul uitat, căci adesea se întîmplă să nu reuşeşti să repeţi pe scenă un efect căpătat întîmplător. Chemînd pe electrician, am notat împreună totul: şi intensitatea luminii şi puterea lămpii, am pus un semn pe reflectorul care se tăvălea pe jos şi am înconjurat pe podea cu o linie locul pe care se afla. În completarea trucului descoperit, trebuia să găsesc şi pentru actori un joc adecvat. Dar lucrul acesta era uşor, dat fiind că efectul de lumină sugera tot restul. I-am învăţat pe

actori să vorbească şi să se mişte ca în vis sau ca în halucinaţii cînd eşti bolnav şi ai febră mare, cînd eşti în delir şi îţi şopteşte cineva la ureche nişte cuvinte... Te opreşti la jumătatea vorbei... O pauză lungă... — totul se clatină... parcă fiece lucru ar respira... Apoi iarăşi o voce rostind rar, cu întreruperi, nişte cuvinte accentuate... O gamă cromatică, care ba se ridică, ba coboară... Şi din nou o pauză, totul încremeneşte... Deodată se aude o şoaptă... Mulţimea de cerşetori, ca nişte umbre care stau pe loc, ţintuite parcă de podele, se clatină încet, monoton... Pe pereţi şi pe tavan se mişcă umbre... Brusc se trage zăvorul de la uşa de intrare şi se aude un scîrţîit puternic... Apoi vocea tăioasă, stridentă a cerşetoarei care a intrat, aşa cum ni se năzare deseori cînd avem fierbinţeli, în timpul unui şoc lăuntric.

„Ce mai geruleţ afară!" se aude această voce ascuţită ca un junghi care străpunge inima. Deodată, toţi cei din jur tresar şi tot atît de brusc începe un du-te-vino în toate direcţiile. Umbrele pornesc să se agite, totul prinde a se confunda, ca atunci cînd te cuprinde ameţeala. Treptat, atmosfera se potoleşte, totul e cuprins de încremenire, se opreşte clătinîndu-se şi se face o pauză lungă, chinuitoare... Apoi se aude în şoaptă un geamăt printre lacrimi:

— Hannele! Ha-a-nnele!

O ridicare puternică şi cromatică de geamăt şi apoi acelaşi cromatism în căderea bruscă a intonaţiei, o şoaptă deznădăjduită:

„Hannele a murit!"

Mulţimea umbrelor porneşte a se mişca şi scena se umple de suspine şi gemete bătrîneşti, şi altele delicate, de fată...

Între timp, din cea mai îndepărtată cabină, un tenor începe să cînte pe nota cea mai de sus, cu o voce limpede:

— Se aduce siii-criii-ul de-e sti-iii-clă!

Glasul îi era tremurător, pentru că cineva din spate îl zgîlţîia pe cîntăreţ de umeri.

După cele cîteva minute, în care răstimp răsunase strigătul îndepărtat al misticului vestitor, umbrele încep să se agite aiurite prin toată încăperea, repetînd în şoaptă aceeaşi frază, accentuînd toate consoanele şuierătoare:

— Ssse aduce sssii-crii-ul de sssti-i-clă!

Acest şuierat care porneşte aproape în şoaptă se întăreşte, devine din ce în ce mai plin, stîrnit fiind de mişcarea haotică a mulţimii. Se apropie, trece adică din cabina îndepărtată pe scenă şi între culise, unde toţi figuranţii încep să vorbească cu acelaşi şu-

ierat. Cînd acest şuierat ajunge la forte, intră şi corul la care se adaugă toţi maşiniştii şi cîţiva binevoitori din orchestră, care vor să ne dea o mînă de ajutor. Şuieratul ia nişte proporţii gigantice, îmbinîndu-se cu mişcarea ameţitoare, de coşmar, a umbrelor. În această clipă se iveşte în centrul scenei, puternic luminat, sicriul de sticlă. Înăuntru zace Hannele în veşmîntul ei de crăiasă din basme. O altă Hannele se afla în primul-plan, culcată şi neclintită ca un mort, îmbrăcată în haine de cerşetoare. La apariţia sicriului, mişcarea se potoleşte treptat, chiar încetează, şi smerita evlavie devine iar imobilă pentru ca pe urmă să treacă din nou la acea uşoară unduire a spectrelor. Urmează o pauză mare. Şi deodată se aude, nu se ştie de unde, un glas de beţiv, cu timbru de bas care, pe notele cele mai triste şi cele mai de jos, fără nici un patos, foarte simplu ca şi cum totul ar fi fost efectul unei halucinaţii auditive, rosteşte desluşit :

— Se aduce sicriul de sticlă !

Am tresărit de parcă ne-ar fi trecut un curent electric. De spaimă, atît eu cît şi impresarul şi încă alţi cîţiva cu nervii sensibili, care ne aflam în teatru, am sărit de pe locurile noastre şi am început să ne agităm. Impresarul veni în fugă la mine :

— Ce-a fost asta ? Genial ! Trebuie s-o notăm ! Trebuie să rămînă aşa ! Trebuie s-o repetăm !

Şi împreună, ne-am suit degrabă pe scenă ca să-l îmbrăţişăm pe geniul proaspăt născut, care născocise acest efect supraomenesc. Geniul, după cîte aflarăm, nu era altul decît asistentul de regie care era beat turtă. Cum nefericitul auzise că în noua noastră trupă se interzice cu stricteţe beţia şi văzînd că s-a dat de gol, a fugit de spaimă, din teatru. Degeaba ne-am mai străduit după asta să obţinem acelaşi efect, degeaba şi-a dat osteneala impresarul să-l mai îmbete, omul nostru n-a mai dat beat pe la teatru, aşa că n-a mai putut repeta clipa sa de inspiraţie.

Dezamăgit de aceasta, impresarul a găsit un bas profund care făcea parte dintr-un cor bisericesc. Am făcut o încercare cu el, treaz fiind, dar fără nici un rezultat. Impresarul s-a apucat, atunci, să-l îmbete şi pe acesta. Sunetul era tocmai cel pe care îl căutam, dar respectivul nu putea să prindă niciodată momentul exact cînd să-şi cînte fraza ; întîrzia mereu, ori spunea cu totul altceva. O dată cu el a început să se îmbete acum şi impresarul. Văzînd întorsătura neaşteptată pe care o luară evenimentele, am protestat împotriva genialităţii efectului cu pricina. Impresarul a fost de

acord, dar a continuat să bea, prefăcîndu-se că este bolnav. La rîndul meu, m-am prefăcut că-l cred, rugîndu-mă însă de rudele sale să nu-l mai lase să vină „bolnav" la repetiţii. Mi s-a povestit însă că „bietul bolnav" striga în gura mare că el bea din sacrificiu pentru artă şi că nimeni altul în afară de el nu va putea realiza efectul acela genial.

„OTHELLO"

Următoarea noastră premieră a fost tragedia „Othello".[103] Dar înainte de a vorbi despre ea, vreau să pomenesc despre ceea ce m-a îndemnat să-mi aleg rolul lui Othello. Mă refer la nişte impresii nespus de adînci şi deosebit de importante pentru mine, impresii care nu numai că m-au înrîurit vremelnic, în momentele cînd îl întruchipam în teatru pe Othello, dar au influenţat şi întreaga mea viaţă artistică de mai tîrziu.

Moscova era fericită că avusese prilejul să vadă pe regele tragedienilor, pe celebrul Tomaso Salvini (tatăl) [104], care împreună cu trupa sa dăduse cît a ţinut postul Paştilor o serie de reprezentaţii pe scena Teatrului Mare. Se jucase „Othello".

La început am avut cele mai sceptice rezerve cu privire la Salvini. Pesemne că actorul nici nu avea de gînd să atragă din capul locului prea mult atenţia asupră-i, lucru pe care bineînţeles l-ar fi putut face cu multă uşurinţă, printr-un singur efect, ceea ce s-a şi întîmplat în scena următoare, scena senatului. Începutul tabloului nu aducea nimic nou, în afară doar de faptul că am putut să observ figura, costumul şi machiajul lui Salvini. N-am găsit în ele nimic extraordinar. Costumul nu mi-a plăcut nici atunci nici mai tîrziu, iar grima, după părerea mea, era inexistentă. Era chiar chipul neprefăcut al marelui actor, chip care, cine ştie, poate că nici nu cerea să fie acoperit de grimă. Avea mustăţi mari, ţepoase, ieşite înainte, o perucă grosolană, o faţă peste măsură de mare, greoaie, aproape grasă ; în jurul pîntecului îi atîrnau cuţite orientale mari, care-l îngroşau şi mai mult, îndeosebi atunci cînd arunca peste umeri burnusul mauritan cu glugă. Toate laolaltă nu se potriveau aproape de loc cu exteriorul soldatului Othello.

Dar...

Salvini se apropie de consiliul dogilor, cade pe gînduri, se concentrează şi, fără ca vreunul dintre noi să-şi fi dat seama cum, pune stăpînire pe tot publicul care se afla în cuprinsul Teatrului Mare. A obţinut aceasta parcă printr-o simplă mişcare, ca şi cum fără să se uite la noi ar fi întins mîna spre public, ar fi prins în palmă întreaga sală şi ar fi ţinut-o astfel, ca pe un muşuroi de furnici de-a lungul întregului spectacol. Ne aflam definitiv sub stăpînirea lui. De abia acum ne dădeam seama *cine-i* acest geniu, *ce-i în stare* şi *la ce* ne putem aştepta de la el...

N-am să descriu nici cum anume interpreta Salvini rolul lui Othello, făcîndu-ne să vedem toată bogăţia sufletului acestui erou şi tîrîndu-ne după el pe treptele pe care Othello cobora în focul infernal al geloziei sale. În literatura teatrală s-au păstrat suficiente mărturii după care s-ar putea reconstitui minunata imagine, extraordinară prin simplitatea şi claritatea ei, a lui Salvini-Othello. Voi spune numai că eu eram ferm convins că Othello-Salvini constituie un monument, întruchipînd o lege de neînfrînt.

Un poet a spus cîndva : „Trebuie să creezi pentru veşnicie, o dată pentru totdeauna !" Salvini crea numai aşa... „pentru veşnicie, o dată pentru totdeauna".

Dar, ciudat lucru : de ce, privindu-l pe Salvini, îmi aduceam aminte de Rossi şi de marii actori ruşi pe care i-am văzut jucînd pe vremea aceea ? Simţeam că se înrudeau cu toţii, că între ei toţi există ceva comun, ceva care mie îmi era foarte cunoscut şi pe care îl întîlneam numai la actorii foarte mari. Ce anume ?

Îmi frămîntam mintea fără a afla răspunsul.

Şi, după cum cîndva îl urmărisem pe Chronegk şi pe cei de la Meiningen, vrînd să cunosc în întregime existenţa lor între culise, tot astfel căutam acum să aflu tot ceea ce face în culise Salvini. De aceea cercetam şi întrebam pe cine puteam.

Atitudinea pe care o adoptase Salvini faţă de îndatoririle sale artistice era pur şi simplu mişcătoare. În ziua spectacolului, încă de dimineaţă, era neliniştit, se hrănea cu măsură, iar după-masă se izola, nemaiprimind pe nimeni. Deşi spectacolul începea la orele opt seara, Salvini sosea la teatru încă de pe la cinci, adică cu trei ceasuri înainte de începerea reprezentaţiei. Intra în cabină, îşi scotea blana, apoi venea pe scenă pe care începea s-o măsoare de la un capăt la celălalt. Dacă se apropia cineva de el, îi vorbea cu plăcere, apoi se îndepărta şi rămînea nemişcat, pe gînduri. După

aceea se închidea din nou în cabină. După un timp oarecare ieşea iarăşi, în bluza sa de machiaj sau în halat. Cutreiera scena, umbla, se oprea din cînd în cînd, pronunţa, după ce-şi dregea glasul, o frază oarecare şi făcea cîteva gesturi legate de respectiva replică. Pe urmă Salvini se izola din nou în cabină. Acolo începea să se machieze întinzînd pe faţă un „fond de teint" de maur şi îşi lipea barba. Schimbîndu-şi, bineînţeles, nu numai aspectul exterior dar şi pe cel lăuntric, venea iar pe scenă, cu un pas mai uşor, mai tinerese. Lucrătorii montau decorurile şi Salvini le vorbea.

Cine ştie, poate-şi închipuia că se află în mijlocul soldaţilor care ridicau baricade sau fortificaţii împotriva duşmanilor. Figura lui impunătoare, ţinuta sa de comandant, ochii lui atenţi întăreau parcă această presupunere. Şi din nou se întorcea în cabină pentru a se înapoia cu peruca şi costumul lui Othello, iar mai tîrziu, cu centura şi iataganele, după aceea cu turbanul şi, în cele din urmă, îmbrăcat din cap pînă-n picioare ca generalul Othello. S-ar fi zis că la fiecare nouă apariţie el nu-şi grima numai faţa şi nu-şi înveştmînta numai trupul, ci îşi pregătea în aceeaşi măsură şi sufletul, creîndu-şi treptat o anumită stare generală. Intra în pielea şi în întreaga fiinţă a lui Othello printr-o pregătire severă şi încordată a forţelor sufleteşti creatoare.

Acest geniu artistic simţea nevoia să se pregătească astfel, înainte de fiecare reprezentaţie, deşi jucase de sute de ori rolul lui Othello pe care şi-l însuşise printr-o străduinţă de aproape zece ani. Nu degeaba afirma el însuşi că abia după o sută sau două sute de reprezentaţii îl înţelesese pe Othello şi felul în care trebuie jucat mai bine rolul.

Informaţiile pe care le-am culeş despre Salvini au produs asupra mea cea mai puternică impresie şi această impresie mi-a rămas neştearsă de-a lungul întregii mele cariere artistice.

De cum l-am văzut pe Salvini, s-a aprins în mine dorinţa de a interpreta acest rol. Iar cînd cu prilejul unei călătorii am vizitat Veneţia, dorinţa de a-l juca a ajuns aproape irezistibilă. Şi plimbîndu-mă în gondolă de-a lungul canalelor ştiam că în următoarea stagiune aveam să-mi împlinesc visul.

Umblam de dimineaţă pînă seara cu soţia mea prin muzeele Veneţiei, în căutare de antichităţi, copiam costumele de pe fresce, cumpăram garnituri necesare vestmintelor, stofă cu ţesătură de fir, ba chiar şi mobilă.

Cu prilejul acestei călătorii am trecut şi prin Paris. Acolo am avut o întîlnire întîmplătoare despre care trebuie să vă povestesc.

Într-un restaurant de vară am întîlnit întîmplător un arab frumos, îmbrăcat în costumul lui naţional, şi am făcut cunoştinţă cu el. După o jumătate de oră l-am poftit pe acest nou prieten la masă într-un separeu. Aflînd că mă interesează veştmîntul lui, arabul şi l-a dezbrăcat, pentru ca să-i pot lua tiparul. Am copiat de asemeni de la el cîteva atitudini şi mişcări ce mi s-au părut a fi caracteristice. Apoi i-am studiat mişcările. Întorcîndu-mă la hotel, am stat aproape toată noaptea în faţa oglinzii, înfăşurat în cearşafuri şi prosoape, ca să mă transform într-un maur zvelt, cu mişcări repezi ale capului, ale mîinilor şi ale trupului, care aduceau cu cele ale unei căprioare încordate, cu mersul lin, majestuos, şi cu palmele întoarse spre cel cu care vorbeşti.

După această întîlnire, figura lui Othello a început să plutească în imaginaţia mea între Salvini şi noua mea cunoştinţă — frumosul arab.

De îndată ce m-am înapoiat la Moscova, am început să pregătesc spectacolul cu „Othello". Nu aveam, însă, noroc. Piedicile se iveau una după alta. În primul rînd s-a îmbolnăvit soţia mea, astfel că a trebuit să dau rolul Desdemonei unei alte diletante, care se dovedi atît de înfumurată, încît m-am văzut silit s-o înlătur din distribuţie.

„Mai bine stric întrucîtva spectacolul, decît să admit asemenea capricii actoriceşti într-o muncă atît de curată."

A trebuit să fac apel la o domnişoară foarte drăguţă (care nu se urcase niciodată pe scenă) numai pentru că avea o înfăţişare care se potrivea rolului.

„Cel puţin asta va munci şi va fi ascultătoare", gîndeam eu, în lumina acelui despotism ce mă caracteriza pe atunci.

Deşi avusesem oarecare succes de public, societatea noastră era tot săracă, deoarece noua pasiune, luxul montării, ne-a secat toate rezervele. Pe atunci n-aveam nici măcar banii pe care-i necesita întreţinerea unei săli de spectacole. Repetiţiile se făceau la mine acasă, în unica încăpere pe care am putut-o da Societăţii de artă şi literatură. „La strîmtoare, dar fără supărare!"

„Totu-i spre bine! Cu atît mai curată va fi atmosfera cercului nostru."

Repetam zilnic pînă la orele trei-patru din noapte. Camerele relativ mici ale locuinţei mele erau îmbîcsite de fum de la ţigările

actorilor. Trebuia să se facă mereu ceaiuri, lucru ce o obosea nespus pe menajera noastră, care bodogănea într-una. Atît eu cît şi soţia mea bolnavă înduram însă toate neplăcerile numai şi numai pentru reuşita scopului nostru.

La drept vorbind, n-am putut împărţi rolurile între membrii trupei noastre. N-am găsit nici un interpret nimerit pentru Jago, deşi fuseseră încercaţi toţi membrii societăţii. Am fost nevoiţi să invităm dinafară un actor cu experienţă. Acesta, ca şi Desdemona, corespundea rolului numai prin aspectul fizic : o figură potrivită, privire şi voce teribilă. În schimb, era grozav de ţeapăn şi lipsit de orice posibilităţi mimice, ceea ce îi dădea un chip de mort.

„O să ne descurcăm noi într-un fel oarecare !" îmi spuneam eu plin de încredere în capacităţile mele regizorale.

Piesa începea cu bătăile îndepărtate ale ceasului din turn. Aceste sunete, atît de banale astăzi, impresionau pe vremea lor. În depărtare se auzea plescăitul vîslelor (am inventat şi acest sunet), apărea o gondolă plutind, se oprea, zornăiau lanţurile cu care gondola era legată de pilonul veneţian vopsit în culori vii. Gondola se legăna lin pe apă. Othello şi Jago îşi începeau scena şezînd în barcă ; apoi se dădeau jos şi intrau sub colonada casei, imitată după cea a Palatului Dogilor din Veneţia. În scena alarmei, Brabanzio ridica toată casa în picioare, se deschideau ferestrele, la care apăreau figuri somnoroase, se aduna straja, slugile îşi îmbrăcau din mers zalele, îşi puneau armele şi alergau să-l ajungă din urmă pe răpitorul Desdemonei. Unii se aşezau în gondola plină de lume şi pluteau pe sub pod, alţii alergau peste pod, se înapoiau să-şi ia cîte un lucru uitat şi iarăşi o luau la goană. Răpirea aristocratei albe de către un negru căpăta, în punerea noastră în scenă, o însemnătate deosebită.

— Închipuiţi-vă că din palatul marelui duce, vreun tătar sau vreun persan ar răpi pe vreo tînără prinţesă. Ce mai zarvă ar fi la Moscova ! îmi spuse un spectator cu o cultură redusă, care a văzut piesa.

În senat, dogele şedea la locul lui tradiţional, în cap cu o tichie şi o pălărie de aur. Toţi senatorii purtau pe cap tichiuţe negre şi aveau panglici late de brocart prinse peste umăr, şi nasturi din pietre scumpe, de mărimea oului de găină. Cei prezenţi la adunare purtau măşti negre. O interesantă trăsătură caracteristică a montării : cu toată absurditatea vădită a prezenţei persoanelor străine la această adunare nocturnă, eu n-am putut renunţa la acest amă-

nunt, pe care l-am notat în timpul hoinărelilor mele prin Veneţia. Nu avea importanţă că de acest amănunt nu era nevoie în piesă.

Cum recitam vestita istorisire a lui Othello în faţa senatului ? În nici un fel. Pur şi simplu, o povesteam. Pe atunci nu puneam preţ pe modelarea artistică a cuvîntului, a vorbirii. Pentru mine era mai importantă compunerea plastică a rolului. Machiajul nu-mi reuşise, silueta însă da. Obsedat la Paris de prietenul meu, orientalul, îl imitasem în întregime. Mă mir că nu m-am lăsat cuprins şi de farmecele baritonului de operă, cu prestigiul deosebit al costumului său. Amintirea figurii lui Salvini îmi interzicea acest lucru. Şi apoi, culoarea orientală punea o barieră între mine şi relele mele năravuri de altă dată. Mi-am însuşit pînă într-atît repeziciunea mişcărilor unui arab, felul lui de a merge, plutind parcă, şi felul de a ţine palma întinsă, încît pînă şi în viaţa mea particulară nu mă puteam dezbăra întotdeauna de aceste mişcări. Ele se manifestau fără voia mea. Am să mai dau un amănunt al punerii în scenă, amănunt tipic pentru acea vreme, precum şi un truc care masca lipsurile actorilor.

Finalul scenei din senat. Senatorii au plecat ; au plecat şi Othello, Desdemona şi Brabanzio. Au rămas doar slugile care sting faclele, şi Jago, pitit ca un şoarece într-un colţ întunecos. Bezna aproape deplină, pe care nu o împrăştia lumina palidă a două felinare purtate de slugi, ascundea inexpresivitatea feţei actorului care-l interpreta pe Jago. Totodată, în întuneric, vocea lui minunată suna şi mai bine şi părea şi mai sinistră. Cu o singură lovitură, am prins doi iepuri deodată, cum se spune : am ascuns un cusur şi am scos în evidenţă calităţile actorului.

Mascîndu-l, regizorul îl ajuta astfel pe actor.

Ciprul era de asemenea o noutate pe vremea aceea.

Trebuie să spunem de la început că Ciprul nu este cîtuşi de puţin Veneţia, aşa cum se reprezintă de obicei în teatru. Ciprul e Turcia, e ocupat de turci. De aceea, cei care luau parte la scena în care apărea poporul erau îmbrăcaţi turceşte.

Să nu uităm că Othello venise pe această insulă după ce acolo abia fusese înăbuşită o răscoală. Era de ajuns o singură scînteie, ca răscoala să izbucnească din nou. Turcii se uitau chiorîş la învingători. Veneţienii nu erau obişnuiţi să se poarte cu mănuşi. Şi nici de data asta nu se sinchiseau şi se purtau ca la ei acasă : petreceau şi se îmbătau într-o căsuţă ce părea o cafenea turcească, construită chiar în mijlocul avanscenei, la răspîntia dintre două ulicioare în-

guste, orientale, care urcau pe munte pînă în fundul scenei — una la stînga, iar cealaltă la dreapta. Din cafenea răsunau sunetele melancolice ale zurnei şi ale altor instrumente orientale ; se cînta şi se dansa şi se auzeau venind de acolo voci de oameni beţi. Iar turcii treceau în grupuri pe uliţa din faţa casei, se uitau chiorîş la europenii destrăbălaţi şi strîngeau cuţitul la piept.

Simţind această atmosferă, Jago concepe planul unei intrigi pe o scară mult mai mare decît se reprezintă de obicei pe scenă. Nu se mai mulţumeşte să arunce sămînţa discordiei între cei doi ofiţeri care-i stăteau în cale. El socoteşte mult mai important să-i facă vinovaţi de o nouă răscoală pe insulă. Jago ştie că e de ajuns o scînteie ca să izbucnească o nouă revoltă. Dintr-o simplă bătaie între doi beţivi, el face un eveniment de seamă, alergînd singur şi trimiţîndu-l şi pe Rodrigo să strige pe străzi ceea ce s-a întîmplat. Şi astfel îşi atinge ţelul. Grupuri de ciprioţi răsculaţi iarăşi se strecoară pe cele două străzi ce se unesc pe avanscenă şi trec spre casa de petrecere, ca să se arunce asupra noilor învingători şi să-i nimicească. Pe deasupra capetelor turcilor strălucesc iatagane, se-nvîrt săbii şi ciomege. Veneţienii se rînduiesc pe avanscenă în front, cu spatele la spectatori, în aşteptarea atacului. În cele din urmă, ambele cete venite de pe uliţe se năpustesc din amîndouă părţile asupra veneţienilor şi lupta se încinge. Neînfricatul Othello se aruncă chiar el în focul bătăliei, cu un paloş mare şi lat, cu care pare că spintecă mulţimea. În felul acesta, văzîndu-i purtarea în gheara morţii, îţi puteai da seama de vitejia şi calităţile lui de luptător şi totodată şi de uneltirea diabolică a lui Jago.

Aşa că nu mai e de mirare ca greşeala lui Cassio, care a provocat urmări atît de catastrofale, să i se fi părut lui Othello uriaşă. Devine lesne de înţeles şi faptul că judecata lui va fi severă, iar pedeapsa aspră. Şi iată cum regizorul a pregătit intriga piesei pe o scară vastă, ajutîndu-l pe actor cît i-a stat în putinţă prin punerea în scenă.

Dar de la actul trei mai departe nu mai e posibil nici un truc regizoral. De acolo începe să fie vorba de actor, asupra căruia cade întreaga răspundere. Însă, de vreme ce eu nu avusesem suficiente mijloace să realizez imaginea lăuntrică din scena tragică a actului trei în „Uriel Acosta", unde se cerea să dezvălui lupta lăuntrică dintre convingere şi sentiment, dintre filozof şi îndrăgostit, se înţelege că eram cu atît mai puţin capabil să realizez tehnica mult mai grea din Othello, unde, în dezvoltarea sentimentului de gelozie,

totul se bazează pe gradaţie matematică, pornind de la o stare liniştită, trecînd la un sentiment ce abia încolţeşte şi apoi la desfăşurarea patimii pînă la culme. Nu e prea uşor să duci linia ascendentă a geloziei de la încrederea copilărească a lui Othello din primul act, pînă în clipa celei dintîi îndoieli şi încolţiri a patimii şi apoi s-o duci mai departe, cu o consecvenţă fără greş, prin toate etapele evoluţiei ei, pînă la apogeu, adică pînă la nebunia bestială. Iar după aceea, cînd nevinovăţia victimei devine neîndoielnică, să faci să se prăbuşească acest sentiment de pe culmi în prăpastia deznădejdii, în iadul căinţei. Toate acestea, naivul de mine, speram să le înfăptuiesc numai cu ajutorul intuiţiei. Bineînţeles, n-am reuşit decît să mă încordez pînă la disperare, să mă istovesc fiziceşte şi moralmente, ca să pot stoarce din mine un simţămînt tragic. În aceste eforturi neputincioase, am pierdut şi puţinul pe care l-am dobîndit în alte roluri şi pe care începusem parcă să-l stăpînesc de pe vremea cînd jucam în „Soartă amară". Nu mai aveam nici stăpînirea de sine, nici puterea de a-mi struni temperamentul, nici priceperea de a grada nuanţele; nu făceam decît să-mi încordez muşchii, să-mi forţez la maximum vocea şi întregul organism şi să aplic în toate direcţiile tampoanele sufleteşti, pentru a mă apăra de sarcinile care erau peste puterile mele şi pe care singur mi le luasem după ce fusesem impresionat de Salvini.

Dar să fiu drept. În prima jumătate a piesei, aveam şi pasaje bune. Bunăoară, prima scenă a actului trei cu Jago, în care acesta sădeşte cele dintîi îndoieli în sufletul lui Othello; scena cu batista Desdemonei şi altele. Pentru scenele acestea îmi erau de ajuns tehnica mea, posibilităţile mele vocale, experienţa şi priceperea mea; însă mai departe, simţindu-mi neputinţa, nu mă gîndeam decît la o încordare forţată, provocîndu-mi astfel o împietrire a muşchilor. Se ivea din nou aceeaşi anarhie în gînduri şi simţiri de care mă loviseм în rolul lui Petru din „Nu-i după voie, ci după nevoie". Nici vorbă nu putea fi de o creştere sistematică şi treptată a sentimentului. Iar cel mai prost stăteam cu vocea, organul cel mai delicat, care nu suportă a fi forţat. Încă din cursul repetiţiilor dădea semne de oboseală. Mă ajuta numai în primele două acte; după aceea răguşeam în aşa hal, încît eram nevoiţi să întrerupem repetiţiile pentru cîteva zile, pînă ce doctorul mă restabilea. Abia acum, cînd mă izbeam de realitate, îmi dădeam seama că pentru tragedie e necesar să ştii şi să şi poţi ceva, căci altminteri nu-i chip să duci pînă la capăt spectacolul. Totul stă în glas, am hotărît eu:

mi l-am pregătit pentru canto şi acum trebuie să-l adaptez pentru dramă. În asta exista un sîmbure de adevăr. Vocea mea fiind înfundată, contractam atît de tare diafragma şi gîtlejul, încît sunetul nu mai avea rezonanţă. Repetiţiile au fost întrerupte pentru un timp. Cu îndîrjirea care mă caracteriza pe atunci, m-am apucat din nou de canto. Socotindu-mă un cîntăreţ destul de priceput, am inventat singur sistemul de a-mi adapta vocea la dramă şi trebuie să recunosc că am ajuns la rezultate destul de bune. Vocea nu mi s-a amplificat, dar îmi venea mai uşor să vorbesc şi reuşeam, deşi cu mare greutate, ce-i drept, să duc la bun sfîrşit nu numai cîte un act, ci întreaga piesă. Era un succes privitor nu numai la rolul pe care-l jucam atunci, ci şi la tehnica mea viitoare.

Munca pe care o desfăşuram era uriaşă şi-mi depăşea puterile. După fiecare repetiţie, mă culcam cu palpitaţii puternice şi cu sufocări. Spectacolul se transformase într-un adevărat calvar, dar nu mai puteam da înapoi, căci cheltuielile pentru montare crescuseră considerabil şi se cereau acoperite. Altminteri ar fi însemnat să lichidez întreaga afacere, căci nu mai aveam de unde să primesc bani. În afară de aceasta, aş fi suferit şi în amorul meu propriu de interpret şi regizor. Nu fusesem oare eu cel care stăruisem să se pună în scenă spectacolul, cînd oameni cu experienţă mai mare decît a mea căutaseră să mă convingă să renunţ la un lucru atît de nechibzuit ? Arta se răzbuna şi teatrul îmi dădea o nouă lecţie, pedepsindu-mi încăpăţînarea şi prea marea încredere în mine. O lecţie cît se poate de bine venită. „Nu ! mă gîndeam eu, stînd întins în pat după repetiţii, cu palpitaţii şi sufocări, asta nu e artă ! Salvini, care putea să-mi fie tată, nu se lăsa dărîmat după nici un spectacol cu toate că juca în uriaşa sală a Teatrului Mare, pe cînd eu nu pot duce pînă la capăt nici măcar o repetiţie într-o simplă cămăruţă. Şi pentru rolul ăsta nu mă ţin nici nervii, nici glasul... Slăbesc ca măcinat de o boală grea... Cum am să joc la spectacol ? Dracu m-a pus să-mi iau asta pe cap !... Nu, să joci tragedie nu-i chiar atît de plăcut cum mi se părea înainte."

Pe urmă, am mai făcut una boacănă. La repetiţia generală, în momentul cel mai puternic al scenei pe care o aveam cu Jago, l-am tăiat la mînă cu pumnalul. Din rană a ţîşnit sîngele şi am fost siliţi să întrerupem repetiţia. Dar regretul meu n-a mai cunoscut margini cînd publicul a rămas complet rece faţă de Othello creat de mine, în ciuda jocului care mă ucidea. Acest fapt m-a jignit mai mult decît orice. Căci dacă jocul meu ar fi produs o impresie pu-

ternică şi dacă mi-aş fi rănit partenerul în focul jocului, s-ar fi spus că am pus atîta patimă, încît nu mi-am mai putut stăpîni temperamentul. Nu e ceea ce trebuie, totuşi e măgulitor pentru un artist să se spună că are un temperament pe care nu-l poate înfrîna. Eu însă mi-am rănit colegul cu tot calmul, iar spectatorii n-au fost impresionaţi de jocul meu, ci de sîngele care curgea. De asta îmi părea rău. Acest incident a mai dovedit de asemenea că-mi lipseşte cu totul stăpînirea de sine. S-a dus vestea despre această întîmplare în tot oraşul, ba s-a mai scris şi în ziare, fapt care a intrigat publicul, făcîndu-l pesemne să se aştepte de la mine la mai mult decît puteam da.

Spectacolul n-a avut succes.[105] Nici montarea grandioasă n-a ajutat la nimic ; a trecut aproape neobservată, fie pentru că, după „Acosta" luxul pe scenă începuse să plictisească, fie pentru că montarea ar fi ieşit în evidenţă şi s-ar fi dovedit necesară numai dacă ar fi existat esenţialul, şi anume însişi interpreţii lui Othello, Jago, Desdemona. Dar nici unul dintre aceştia nu exista. Spectacolul se dovedise a fi fost util numai pentru a-mi pedepsi încăpăţînarea, înfumurarea şi faptul că nu-mi dădusem seama ce artă şi tehnică cerea :

„Nu te apuca prea devreme să joci roluri pe care — dea Domnul — le vei putea interpreta abia la sfîrşitul carierei tale !"

Am jurat să nu mai joc tragedie.

Între timp sosise la Moscova un actor celebru. Juca şi el Othello şi, cu prilejul spectacolelor pe care le-a dat, s-a pomenit în public şi în cronici şi de numele meu, cu un cuvînt bun despre intrepretarea mea. Asta a fost de ajuns ca să-mi trezească iar visurile care mă purtau spre Hamlet, Macbeth, Regele Lear şi alte asemenea personaje, pe atunci cu totul inaccesibile posibilităţilor mele.

S-a mai ivit o împrejurare care mi-a stîrnit vechile dorinţi. La una din reprezentaţiile cu „Othello" asistase însuşi Rossi, despre care am pomenit mai înainte. Celebrul actor a văzut tot spectacolul, de la început pînă la sfîrşit, a aplaudat cum se cuvine, după obiceiul artiştilor, dar n-a venit în culise. În schimb, m-a rugat să mă duc eu la el. M-am înfăţişat cu mare emoţie faimosului artist. Era un om fermecător, cu o educaţie aleasă, citit, cult. Fără îndoială că-şi dăduse seama din capul locului de toate — şi de ideea de bază a punerii în scenă, şi de Ciprul turcesc, şi de trucul cu întunericul pentru Jago, dar lucrurile acestea nu l-au prea uimit şi nici

nu l-au încîntat. S-a declarat împotriva coloritului prea puternic al decorului, împotriva costumelor şi a regiei în sine, pentru că acestea distrăgeau prea mult atenţia publicului de la jocul interpreţilor.

— Zurgălăii ăştia sînt necesari numai acolo unde actorul este inexistent. Un costum bogat şi frumos e bun să acopere un trup slăbănog, înăuntrul căruia nu bate o inimă de artist. Un asemenea costum este necesar celor lipsiţi de talent, dar dumneata n-ai nevoie de el, mi-a îndulcit el, învăluind într-o formă frumoasă şi înflorită, cu o dicţie aleasă şi cu un gest al mîinii, pilula amară pe care mi-o pregătise. Jago este un actor ce nu face de teatrul vostru, urmă el. Desdemona *è bella* *, dar ar fi încă prematur să ne exprimăm părerea despre ea : probabil că nu-i prea mult de cînd a păşit pentru prima oară pe scîndurile scenei. Rămîi dumneata...

Marele actor căzu pe gînduri.

— Dumnezeu te-a înzestrat cu tot ce trebuie pentru scenă, pentru rolul lui Othello şi pentru întregul repertoriu shakespearian. (Inima mi-a sărit din piept la aceste cuvinte.) Acum, totul depinde de dumneata. Mai trebuie şi meşteşug. Va veni şi asta, desigur...

După ce a rostit acest adevăr, s-a pornit de îndată să-l înfrumuseţeze cu tot felul de complimente.

— Dar unde şi cum se poate învăţa meşteşugul, de la cine ? l-am întrebat eu.

— Mm-m ! Dacă n-ai lîngă dumneata un mare maestru pe mîna căruia să te dai, eu nu ţi-aş putea recomanda decît pe un singur profesor, mi-a răspuns celebrul actor.

— Pe cine ? Cine anume ? m-am repezit eu.

— Chiar pe dumneata, şi-a sfîrşit el vorbele, întovărăşindu-le cu cunoscutul lui gest din rolul lui Kean.

Nu m-am dumirit de ce, în ciuda tuturor întrebărilor mele, nu mi-a vorbit nimic despre felul în care interpretam rolul. Abia mai tîrziu, cînd am început a mă judeca mai nepărtinitor, am înţeles că Rossi n-ar fi putut spune nimic mai mult. La urma urmei, nu numai el, dar nici eu însumi nu puteam să-mi dau seama ce anume din interpretarea pe care o dădeam rolului era al meu şi ce anume era al marelui Salvini. În fond, totul se reducea pentru mine la a juca pînă la capăt spectacolul, fără a mă împotmoli, a manifesta

---

* E frumoasă (În limba italiană în text.) (N. trad.)

cît mai mult tragism, a produce asupra spectatorilor fie şi o cît de mică impresie, a nu mă face de ruşine şi a avea chiar succes... Te-ai putea aştepta oare de la un cîntăreţ care zbiară din toate puterile încît e gata-gata să-şi piardă vocea şi simţirea să redea în cîntul său părţile cele mai fine sau să nuanţeze în mod artistic romanţa sau aria interpretată ? Un cîntăreţ ca acesta cîntă în aceeaşi tonalitate, cu aceeaşi culoare, otova, ca şi zugravii care vopsesc gardurile. Cît de departe sînt aceşti zugravi de pictorii care-şi pot exprima senzaţiile prin subtile combinaţii de linii şi culori !... Tot atît de departe eram şi eu de actorul cu adevărat artist, care este în stare să prezinte liniştit, fără şovăieli, în faţa publicului, sensul rolului creat. Pentru aceasta nu-i de ajuns talentul şi darurile naturale, ci mai trebuie şi pricepere tehnică şi artă. Iată ce anume mi-a dezvăluit Rossi, iar mai mult decît atît nici n-ar fi putut să-mi spună. Acelaşi lucru l-am aflat şi din experienţa şi din practica personală, de-a lungul eforturilor de mai tîrziu.

Cel mai de seamă lucru era, însă, faptul că începusem să-mi dau seama cît de departe mă găseam de tragedie şi îndeosebi de marele Salvini.

CASTELUL DE LA TORINO

După ce am dat greş cu „Othello", n-am mai avut curajul să trec la punerea în scenă a unei alte tragedii. Cum însă, fără de cizme spaniole şi arme medievale, traiul mi se părea plicticos, am hotărît să-mi încerc puterile în comedie. Iată cum se explică punerea în scenă a piesei lui Shakespeare „Mult zgomot pentru nimic".

Trebuie să recunosc însă că mai exista o cauză.

Cu prilejul unei călătorii în Italia, plimbîndu-mă cu soţia mea prin parcul de la Torino, am dat de poarta unui castel medieval care fusese construit după modele autentice în vederea unei expoziţii. Podul suspendat a fost coborît cu zgomot peste şanţul umplut cu apă, ni s-a deschis o poartă care scîrţîia şi ne-am pomenit, ca într-un vis, în mijlocul unui orăşel feudal. Străzi înguste, case cu colonade, în umbra cărora umblau trecătorii, o piaţă, o catedrală originală, piaţete cu bazine limpezi şi castelul măreţ al senioru-

lui, înconjurat şi el de un şanţ cu apă, care avea de asemeni un pod suspendat. Aproape mai toate casele orăşelului erau împodobite cu fresce italieneşti viu colorate. Pentru pază, veghea în preajma porţilor un corp de gardă, format din ostaşi înarmaţi, şi se vedeau metereze cu scări, deschizături şi ochiuri pentru tras cu arma şi tunul. Fortăreaţa era înconjurată de un zid gros, pe coama căruia păşeau străjile. Prin oraş furnicau cete-cete de orăşeni, paji, negustori ce locuiau în permanenţă în acest oraş fantastic, purtînd veşminte medievale. Măcelării, prăvălii cu zarzavaturi şi fructe se înşirau de-a lungul străzilor, iar sus, la ferestrele casei unui curtean, erau agăţate nişte haine şi rufe medievale, care fluturau în zăduful străzii. Cînd treceai pe lîngă atelierul de armurărie, loviturile de ciocan te asurzeau şi te învăluia suflul fierbinte al cuptoarelor. Ici, colo, întîlneai cîte un preot posomorît sau cîte un călugăr desculţ, încins cu o funie şi ras în creştetul capului. Un cîntăreţ de stradă cînta o serenadă ; o prostituată te chema într-un han medieval, înlăuntrul căruia se rumenea pe o frigare, într-o vatră uriaşă, un berbec întreg. „Castelul este pustiu, ducele a plecat cu toată familia", mă lămuri şeful corpului de gardă. Iată cazărmile lui, iată şi bucătăria cea mică pentru soldaţi, şi bucătăria cea mare pentru serviciul curţii feudale, în care se afla pus la frigare un bou uriaş, agăţat de tavan. Iată şi sufrageria cu tronul, care avea două locuri destinate ducelui şi soţiei sale, în loc de mese fiind aşezate nişte scînduri pe cîţiva căpriori înalţi ; iată şi o curte interioară din care se pot vedea, de pe balconul cel mai de sus, şoimii de vînătoare. Vizitarăm apoi sala tronului, în care erau agăţate pe pereţi portretele strămoşilor şi maxime instructive, care atîrnau ca nişte limbi lungi, albe, ce păreau să iasă din gură. În dormitor, o icoană mare care se deschidea ca o uşă şi te ducea într-un coridor îngust ; de acolo ajungeai într-un turnuleţ ce avea o cameră rotundă cu ziduri reci de piatră şi cu un pat larg cu alcov ; pe pereţi erau agăţate fundulişe, flori, bileţele, bucheţele din papirus colorat şi mai spînzura un tricou, o sabie şi o pelerină. Era locuinţa pajului. Am trecut apoi şi pe la capelă, vizitînd şi chilia preotului. După această plimbare, mi-am explicat de ce în piesele lui Shakespeare, care înfăţişează viaţa dintr-o epocă foarte apropiată de Evul Mediu, atunci cînd se spune : „Trimiteţi după preot", vezi că într-un minut acesta se şi prezintă, blagoslovind. Explicaţia e că preotul locuia pe aproape. Iar dacă străbăteai coridorul şi dădeai în capela castelului, te putea şi cu-

nuna în cîteva minute. Cine vizita acest castel, putea pătrunde cu simţirea pînă în vremea Evului Mediu.

Am hotărît să mă stabilesc pentru un timp oarecare în cuprinsul acestei aşezări feudale, cu scopul de a-mi culege impresii pentru toată viaţa. Spre regretul meu, străinii nu aveau însă voie să înnopteze acolo, şi de aceea am rămas în oraş pînă cînd, trebuind să se închidă porţile principale, am fost poftiţi să plecăm.

Fermecat de cele văzute, am început să caut o piesă potrivită, pentru a cărei montare să pot folosi materialul acesta atît de bogat şi de pitoresc. Îmi trebuia nu o montare pentru o anume piesă, ci o piesă pentru o anume montare. Iată cu ce intenţii am început să frunzăresc volumele cu piesele lui Shakespeare şi mi se părea că planurile mele de regie se vor realiza mai ales în piesa „Mult zgomot pentru nimic". La un singur lucru nu mă gîndisem : mi se potrivea oare mie, munte de om, rolul unui individ vioi, sprinten, spiritual, vorbăreţ ? Ideea aceasta mi-a venit abia după ce începusem repetiţiile.

— Bine, dar din dumneata se pot face doi Benedick, în nici un caz unul ! mi-a zis cineva.

Cum era să intru în pielea acestui rol cînd întreaga mea înfăţişare îi dăuna ? După multe chinuri, am avut impresia că am găsit o soluţie satisfăcătoare, mai exact, un compromis. M-am hotărît să joc în aşa fel rolul, încît personajul să apară ca un cavaler grosolan cu gîndul numai la lupte şi care urăşte femeile şi, îndeosebi, pe Beatrice. Îi spune tot felul de mojicii cu intenţii premeditate. Nădăjduiam să găsesc o trăsătură caracteristică a personajului în mojicia exterioară a ostaşului. Chiar de pe atunci începuse să-mi placă să mă ascund după un rol de caracter. Dar, spre regretul meu, n-am izbutit să-l găsesc. De aceea am recurs iar la rezerva de şabloane specifice operei, ceea ce mi se întîmpla ori de cîte ori jucam roluri în care apăream cu propria mea înfăţişare.

Regia, în schimb, a avut o soartă mai fericită. Piesa era parcă croită pe măsura castelului medieval pe care îl cunoscusem. În încăperile acestuia mă simţeam ca la mine acasă, totul mi-era limpede şi familiar. Astfel, bunăoară : unde trăia, unde-şi ţesea intrigile de dragoste prinţul Don John care sosise cu suita lui ? Da, chiar aci, în orăşelul acesta feudal, într-una din casele căruia trăsese. Unde-şi încheiau afacerile Borachio şi Conrade ? Pe străzile înguste ale acestui orăşel feudal. Încotro au fost duşi ? Alături, într-o ulicioară, înspre căzărmi, unde împart dreptatea Dogerry

și Verges. Unde a fost cununat Claudio ? Unde s-a produs scandalul din timpul solemnității ? Știți și dumneavoastră că acolo, în capelă. Unde s-a dus Benedick ca să-l provoace pe Claudio la duel ? În aceeași casă în care locuia Don John. Unde s-a dat balul mascat ? În curtea interioară, în sala tronului, în sufragerie. Totul era limpede, firesc, confortabil, la îndemînă, cum era pe acele vremuri.

Pe atunci îmi închipuiam că regizorul trebuie să studieze și să simtă aspectul veridic și cotidian al vieții, al rolurilor și al piesei, pentru a-l prezenta spectatorului, pe care-l silește să trăiască în același mediu cotidian, ca la el acasă. Mai tîrziu, am înțeles adevăratul sens al așa-zisului realism.

„Realismul se sfîrșește acolo unde începe supraconștiința."

Fără mijlocirea realismului, care ajunge adeseori pînă la naturalism, nu se poate ajunge pînă la supraconștiință. Dacă trupul meu nu se însuflețește, nici sufletul nu poate crede. Despre aceasta însă, voi vorbi la timpul potrivit. Pentru moment, e de ajuns și faptul că înțelesesem necesitatea de a vizita muzee, de a călători, de a colecționa texte trebuitoare regiei, precum și gravuri, tablouri sau orice ar fi fost în măsură să ilustreze viața exterioară a oamenilor, conturînd totodată și existența lor lăuntrică. Dacă pînă acum mă amuzam să fac diverse colecții, în felurite domenii, de aci înainte am început să adun numai obiecte și cărți cu privire la teatru și la regie.

Roadele pe care le-am cules de pe urma acestui spectacol au fost că am înțeles încă o dată importanța trăsăturilor caracteristice, ferindu-mă astfel în joc de primejdioasele metode actoricești. Credeam pînă acum că drumul creației merge de la caracteristicile exterioare spre simțămintele lăuntrice. După cum am aflat mai tîrziu, era și aceasta o posibilitate, departe însă de a fi cea mai sigură. Fără îndoială că atunci cînd trăsăturile caracteristice vin de la sine, ducînd la cucerirea dintr-o dată a rolului, e o întîmplare fericită. În majoritatea cazurilor însă, operația aceasta nu era imediat realizabilă, și atunci rămîneam neputincios. Cum puteam să-mi ating țelul ? Iată o întrebare pe care mi-o puneam foarte adeseori în timpul lucrului și îmi era foarte folositoare deoarece, în goana mea după caracteristic, mă duceam să-l caut în viața cea vie, cea adevărată. Știam, după sfatul lui Șcepkin, că „trebuie să culegi modele din viață" pentru ca de acolo să le transpui pe scenă. Înainte, cînd căutam cu ardoare să-mi însușesc

anume procedee actoriceşti pentru un anumit rol, mă pierdeam în arhivele prăfuite ale tradiţiilor desuete şi ale şabloanelor. În aceste compartimente înăbuşitoare şi moarte nu se putea găsi material şi inspiraţie pentru creaţia supra conştiinţei şi pentru intuiţia artistică. Şi tocmai acolo, în înăbuşitoarea arhivă a rutinei actoriceşti şi a şabloanelor teatrale, majoritatea actorilor îşi caută stimulente pentru inspiraţia lor.

Spectacolul s-a bucurat de un succes deosebit, mai ales datorită punerii în scenă. Ca actor, am izbutit să plac doar cîtorva eleve de liceu, binevoitoare şi amabile.[106]

„CLOPOTUL SCUFUNDAT"

În proiectele teatrului s-a ivit o nouă piesă de Hauptmann, „Clopotul scufundat". Societatea noastră de artă şi literatură a fost cea dintîi care a pus în scenă piesa aceasta la Moscova. În această tragedie-legendă lirică, filozofia e îmbinată cu foarte mult fantastic. Bătrîna Wittich este un fel de vrăjitoare, iar nepoata ei Rautendelein, un adorabil copil al munţilor, prilej de visare pentru poeţi şi muză inspiratoare pentru pictori sau pentru sculptori, o făptură cu părul de aur, care dansează în razele soarelui de pe înălţimi şi plînge lîngă un izvor. Sfetnicul şi înţeleptul ei îndrumător, Duhul Apelor, apare din apă, mormăie ca o morsă şi-şi freacă botul cu nişte labe ce seamănă cu înotătoarele peştilor, iar în clipele hotărîtoare silabiseşte adînc gîndita sa filozofie „bre-ke-ke-kex". Apare apoi o fiinţă cu bot de animal, cu blană şi cu coadă, Duhul Pădurii, ce sare din piatră în piatră, coboară în genune sau se caţără pe copaci ; e un intrigant care ştie tot ce se întîmplă, toate noutăţile, pe care i le împărtăşeşte prietenului său, Duhul Apelor. Un şirag de tinere şi încîntătoare elfe încing hora sub razele lunii, ca rusalcele noastre ruse. Animale ciudate, aducînd cu şobolani sau cu cîrtiţe, se tîrăsc de pretutindeni la chemarea vrăjitoarei Wittich ca să mănînce resturile de mîncare aruncate de ea. Se vede şi stînca cu peştera în care locuieşte vrăjitoarea Wittich şi un mic platou de doi metri pătraţi, bolovănit de pietrele căzute de sus şi unde se încălzeşte la soare, dansează şi sare Rautendelein. Tot aici e şi lacul de munte cu apa susură-

toare, din care apare Duhul Apelor, şi copacul căzut peste pîrău, pe care se leagănă cu dibăcie Duhul Pădurii, şi o mulţime nesfîrşită de tăpşanuri înghesuite în toate direcţiile, şi sus şi jos, precum şi multe trape, care-i dau podelii un aspect haotic.

În această fantastică Vale a Dracului se trezeşte pe neaşteptate meşterul Heinrich, pe care îl jucam eu. Apariţia mea pe scenă, destul de bine potrivită, provoca o impresie deosebită. Mă rostogoleam cu capul în jos pe o scîndură netedă, dată la rîndea, aşezată în pantă şi sprijinită într-un capăt de un practicabil ascuns după culise. Scîndura era mascată cu stînci şi arbori. Pe urmele mele se prăbuşeau pietre, copăcei şi vreascuri al căror zgomot ce ar fi trădat cartonul, era acoperit de vuietul asurzitor al prăbuşirii pe care reuşeam să-l redăm perfect prin combinarea sunetelor noastre. Rautendelein mă salva, ajutîndu-mă să ies de sub mormanul de pietre şi astfel avea loc prima ei întîlnire cu Heinrich. Din această clipă, se îndrăgostesc unul de celălalt. Revenindu-şi în fire, meşterul Heinrich îi povesteşte cu o voce înăbuşită cum se întîmplase catastrofa, şi anume cum a vrut să toarne un clopot uriaş (a se citi : o credinţă, ori o idee nouă), care ar fi sunat în lumea întreagă, vestind oamenilor o nouă fericire. Clopotul a fost însă prea greu şi, pe cînd îl atîrnau, s-a prăbuşit, dărîmînd totul. O dată cu el s-a prăbuşit şi făurarul lui, marele meşter Heinrich. Se lasă noaptea şi, o dată cu ea, prind viaţă fel de fel de zgomote de munte. Ca un ecou îndepărtat, se aud glasuri omeneşti. Este pastorul, învăţătorul şi un ţăran care vin în căutarea marelui meşter, însă Duhul Pădurii, al cărui urlet vuieşte sinistru în munţi, îi abate din drum şi-i duce în Valea Dracului. Vuietul lui şi vocile omeneşti se apropie tot mai mult în pauza lungă de pe scenă. Pe atunci, aceste efecte sonore erau o noutate căreia îi mersese vestea.

Jos, în trapa care reprezintă valea, apar luminiţele felinarelor, care cresc văzînd cu ochii, pe măsură ce se apropie. Iată şi Duhul Pădurii, cum sare din piatră în piatră, de pe stînca înaltă în jos, spre pîrău, aleargă iute ca un acrobat, pe trunchiul copacului prăvălit, dintr-o săritură e sus pe o nouă schelă înaltă, de acolo sare pe alta, şi cu ţipete stridente se pierde în culise. Între timp, din trapă apar oamenii, nevoiţi şi ei să se mişte în salturi acrobatice : ba să treacă peste stînci, urcîndu-se şi iarăşi coborînd de pe ele, ba să coboare în trapă, ca apoi să se cţere în altă direcţie, ba, în sfîrşit, să treacă peste pîrîu, a cărui apă susură în întuneric.

Văzînd o lumină roşie în peştera vrăjitoarei, preotul îi porunceşte în numele Domnului să iasă afară. Şi iată că din peşteră apare şi alunecă înainte pe stînci umbra-i lungă, sinistră, iar în urma ei, cu un toiag în mînă, învăluită într-o lumină roşie, misterioasă, apare şi vrăjitoarea. La cererea preotului, ea îl arată pe Heinrich întins în faţa ei. Oamenii îl aduc din nou jos pe pămînt. Ceaţa se ridică şi, prin vălul de neguri, încep a se întrezări siluete nedesluşite, ce par să fi dormit pe sub pietre şi care acum se trezesc. Sînt elfele care plîng soarta eroului popular, Baldur. O voce însă strigă că e viu şi atunci, pline de speranţă în viitor, ele încing din nou o horă, fără de sfîrşit, apoi, într-un lung şirag, ba se urcă pe stînci, ba coboară de pe ele chiuind, ţipînd, şuierînd, urmate de o întreagă orchestră de sunete caracteristice regiunii de munte.

Heinrich este dus acasă, la soţia lui, înnebunită de durere. El stă culcat, e pe moarte, pe pat, în timp ce soţia aleargă după ajutor. În lipsa ei, soseşte în casa lor pustie, Rautendelein, travestită în ţărancă. În fund, bucătăria se luminează de o pîlpîire roşie din vatra aprinsă. Se vede umbra lui Rautendelein mişcîndu-se prin cameră, şi uneori o vedem chiar pe ea, cu părul ei lung, despletit, cu licăriri daurii. Şi aşa, ciufulită, ea seamănă cu o vrăjitoare frumoasă. Cu mişcări bruşte de animal sălbatic, ea intră repede în odaie, se uită la faţa bolnavului şi aleargă iarăşi la bucătărie, să-şi fiarbă licoarea făcătoare de minuni. Dîndu-i să soarbă din această licoare, îl tămăduieşte şi-l duce cu ea în munţi. Acolo, visurile lui Heinrich se înfiripă din nou în jurul aceleiaşi realizări supraomeneşti.

Atelierul este în sfîrşit clădit din nou, nişte pitici, angajaţi împreună cu alte fiinţe fantastice, îi vin în ajutor pentru muncile grele ce vor duce la făurirea acelui clopot nemaivăzut de oameni. Încovoiate pînă la pămînt sub greutatea uriaşilor drugi de metal care se făuresc în atelierul infernal, fiinţele acestea gheboase, cu ochi saşii, şchioape, strîmbe, hîde, cară de jos în sus şi de sus în jos bucăţile mari de metal, în ritmul loviturilor bătăului de fier încins al lui Heinrich. Bulgării uriaşi de metal incandescent, fumul negru înecăcios, cuptorul fierăriei, roşu de flăcări, ca iadul, foalele gigantice care înteţesc focul, ciocanul ce izbeşte asurzitor în argintul înroşit, bubuitul loviturilor, zgomotul produs de căderea bulgărilor de argint, strigătele lui Heinrich, toate acestea creează pe scenă o titanică uzină infernală. În sfîrşit, clopotul este gata şi sunetul lui mult aşteptat va răsuna în curînd în lumea întreagă.

Iată că a şi început să vibreze cu atîta putere, încît urechile şi nervii oamenilor nu pot îndura sălbaticele-i sunete. Omului nu i se dezvăluie ceea ce e accesibil fiinţelor superioare. Şi Heinrich se prăbuşeşte din nou, iar Rautendelein, împreună cu ceata elfelor, zdrobite de durere, rămîn să plîngă pe eroul dispărut o dată cu visul lui ce nu se poate înfăptui pe pămînt.

Materialul pe care poetul îl oferea în această piesă era inepuizabil pentru fantezia regizorului. Pe vremea cînd pregăteam piesa, învăţasem cum să folosesc podeaua scenei, ceea ce, vorbind în limbajul de astăzi, înseamnă a fi un adevărat *constructor* experimentat. Am să încerc să mă explic.

Arlechinul scenei împreună cu podeaua ei creează trei dimensiuni : înălţimea, lăţimea şi adîncimea. Lucrînd schiţele pe hîrtie sau pe pînză care au două dimensiuni, pictorul uită adesea de adîncimea scenei, adică de cea de a treia dimensiune. În desen, el o exprimă desigur cu ajutorul perspectivei, dar nu ia în seamă cu deplină claritate existenţa reală a planului scenei şi a acestei de a treia dimensiuni. Transpunînd în relief scenic schiţa făcută pe hîrtia plană, se creează chiar pe proscenium un spaţiu uriaş al scenei prăfuite şi întinse. Astfel scena pare a fi o estradă de concert unde poţi sta în faţa rampei şi declama, unde poţi să te mişti şi să exprimi o seamă de sentimente, dar numai în măsura în care varietatea şi expresivitatea sînt îndestulătoare în condiţiile unei poziţii verticale a trupului actorului, care stă mereu în picioare. Poziţia aceasta reduce considerabil gama diverselor atitudini plastice, a mişcărilor şi a acţiunii lor. Şi, ca o consecinţă, micşorează şi posibilitatea de a reda viaţa lăuntrică a unui rol. Stînd în picioare la rampă, e greu să poţi transmite o anume emoţie care îţi cere să fii întins sau să stai jos. Astfel că şi regizorul, care ar putea în această direcţie să-i vină în ajutor actorului prin punerea în scenă sau gruparea ansamblului, rămîne cu mîinile pe jumătate legate din pricina greşelilor făcute de pictor, care substituie modelarea sculpturală a podelii cu scînduri netede, monotone. În asemenea condiţii, actorul se vede silit să umple scena numai cu jocul său, să concentreze în el întreaga piesă şi, cu ajutorul exteriorizărilor sale, a mimicii, a expresiei ochilor ori cu ajutorul unei foarte limitate plasticizări, să înfăţişeze sufletul subtil şi întortocheat al eroului întruchipat, fie el Hamlet, Lear, Macbeth etc. În felul acesta e nespus de greu să reţii atenţia miilor de spectatori.

O ! Dacă ar exista actori capabili să se realizeze printr-un act atît de simplu ca acela de a sta mereu în picioare lîngă cuşca sufleurului ! Cît de mult s-ar simplifica problemele teatrului ! Dar... asemenea actori nu există pe lume. I-am urmărit pe cei mai mari actori pentru a-mi da seama cîte minute pot sta singuri în faţa rampei, pe proscenium, fără ajutorul nimănui, în care timp să ţină încordată atenţia publicului. Am urmărit totodată gama atitudinilor, a mişcărilor şi a mimicii lor. Şi experienţa mi-a arătat că nici un singur actor n-a putut, de-a lungul unei scene puternice să ţină mai mult de *şapte minute* (ceea ce e enorm) un public numeros cu atenţia încordată. Minimum într-o scenă potolită oarecare a fost de *un minut* (şi atît încă este prea mult !). De la un timp, varietatea mijloacelor de expresie ale actorului se epuizează, acesta este nevoit să înceapă a se repeta, şi atenţia slăbeşte pînă cînd o nouă cotitură în acţiunea pe scenă vine să reîmprospăteze atenţia spectatorilor.

Constatările de mai sus sînt valabile numai în cazul personalităţilor geniale. Dar ce se întîmplă cînd e vorba de nişte simpli actori, cu mijloace minime de exprimare, cu o faţă plată, imobilă, cu mîini neflexibile, cu un corp înţepenit de atîta încordare, cu picioare care nu stau locului, ci se frămîntă. Cîtă vreme pot ţine ei încordată atenţia spectatorilor ? Dar iată că tocmai unor actori de felul acesta le place să stea cît mai mult pe proscenium, şi să-şi expună publicului un trup şi o faţă tot atît de inexpresive. Aceştia caută să stea totdeauna cît mai aproape de sufleur, vor să umple scena cu prezenţa lor şi să atragă interesul publicului asupră-le, lucru pe care nu-l izbutesc niciodată. Din pricina aceasta sînt *nervoşi*, se zbuciumă, se răsucesc ca nişte sfîrleze, cu spaima ca nu cumva publicul să se plictisească. Ei depind de regizor şi de pictor mai mult decît alţii, deoarece au nevoie să li se construiască o spaţialitate care să-i avantajeze, au nevoie să fie susţinuţi de punerea în scenă şi de grupări de ansamblu, şi ca pictorul şi regizorul să redea acele subtilităţi sufleteşti ale rolului, pe care ei personal, cu mijloacele lor sărace, nu sînt în stare să le realizeze. Amploarea decorurilor i-ar ajuta, de pildă, dacă nu să dea deplină expresie rolului în toate situaţiile, cel puţin să le transcrie în mod plastic linia lăuntrică, în timp ce punerea în scenă şi grupările reuşite de ansamblu ar crea atmosfera. În ce mă priveşte ca actor, faptul că în spatele meu se află un fundal pictat de un mare meşter nici nu mă interesează, nici nu mă inspiră, nici nu mi-e de vreun

folos. Mă obligă doar să fiu la înălţimea acestui fundal pe care mă profilez, dar pe care nu-l pot vedea. Adeseori chiar acest admirabil fundal mă deserveşte, pentru că între mine şi pictor nu există vreo corespondenţă, ba chiar dimpotrivă, în majoritatea cazurilor, decoratorul şi cu mine avem tendinţe cu totul diferite. Mai bine daţi-mi un fotoliu de stil, în jurul căruia voi găsi un nesfîrşit număr de poziţii şi mişcări pentru ca să-mi exprim sentimentele, sau daţi-mi un bolovan pe care să mă aşez şi să visez sau să mă-ntind şi, cuprins de disperare, să-mi sprijin capul de el sau pe care să mă caţăr ca să fiu mai aproape de cer. Asemenea obiecte reale, din spaţiu, şi pe care le vedem noi înşine pe scenă, obiecte care ne stimulează sensibilitatea artistică prin frumuseţea lor, ne sînt mult mai necesare nouă, interpreţilor pe scenă decît toate pînzele colorate, pe care nici măcar nu le zărim. Obiectele cu relief trăiesc o dată cu noi, şi noi o dată cu ele, pe cîtă vreme între noi şi pînzele pictate nu se creează nici o simbioză.

Piesa cea nouă, „Clopotul scufundat", oferea unui regizor-constructor posibilităţi uriaşe. Gîndiţi-vă şi dumneavoastră : în primul act, munţi, prăpăstii, pietre, stînci, copaci şi apă, elemente în mijlocul cărora trăiesc toate vieţuitoarele fantastice ale legendei. Le pregătisem actorilor un teren pe care era cu neputinţă să umble. „Lasă-i, mă gîndeam eu, să se tîrască, să şadă pe bolovani, să sară pe stînci, să se urce ori să se legene pe crengile copacilor, să coboare în trapă şi apoi să se caţere din nou. Aceasta îi va sili (şi la rîndul lor şi pe mine) să se adapteze unei puneri în scenă neobişnuite în teatru şi să joace altfel decît obişnuiesc, fără a mai sta în faţa rampei." Nu aveai loc să pui în mişcare solemna procesiune caracteristică operei, ridicarea mîinilor nu-şi avea nici un rost. Şi nu mă înşelam. Variind într-un chip neaşteptat planurile scenei, nu numai că i-am fost de ajutor actorului, ca regizor, dar, împotriva voinţei lui, i-am stîrnit o nouă serie de gesturi şi de posibilităţi de joc. Cîte roluri n-am izbutit să realizez dintr-o dată prin această punere în scenă ! Duhul Pădurii, sărind din piatră în piatră, a fost excelent jucat de G. S. Burdjalov ; Spiritul Apei, înotînd şi cufundîndu-se în apă, a fost realizat cu mult succes de V. V. Lujski şi A. A. Sanin ; Rautendelein, căţărîndu-se pe stînci, în interpretarea M. F. Andreevei [107] ; elfele care apar din ceaţă ; Wittich, care se strecoară prin crăpătura roşie a stîncilor. Toate acestea au contribuit la plăsmuirea rolurilor, făcîndu-le caracte-

ristice, expresive, dînd naştere la imagini tipice pentru lumea basmelor şi trezind fantezia actorilor. Obiectivitatea mă obligă să recunosc că, de data aceasta, făcusem un pas înainte ca regizor.

Cu totul altfel însă se prezenta situaţia mea ca actor. Fondul rolului pe care-l interpretam, meşterul Heinrich, era alcătuit tocmai din ceea ce eu nu ştiam să realizez, ceea ce nu trebuia să fac, din elemente pentru care nu aveam nici o înclinare. Lirismul pe care, pe atunci, îl înţelegeam greşit, ca pe un lucru dulceag, feminin, sentimental ; romantismul, pe care nici eu şi nici oricare alt actor, în afară de adevăratele genii, nu-l pot reda cu simplitate, cu înţeles şi cu noblеţe ; patosul şi elevaţiunea tragică din scenele puternice, a căror greutate apăsa numai pe umerii mei, fără să pot recurge la trucurile regizorale folosite cîndva în „Acosta" sau în „Evreul polonez" — toate acestea erau mai presus de puterile şi darurile mele. Ştim că, atunci cînd un actor tinde spre realizări ce-i depăşesc posibilităţile, cade lesne în captivitatea şabloanelor de suprafaţă, mecanice, profesionale şi că şablonul în teatru e tocmai o consecinţă a incapacităţii actorului. Cînd, în momentele de înaltă tensiune, simţeam, jucînd rolul acesta, că puterile-mi sînt depăşite, copiam cu atît mai vîrtos, mai grosolan şi cu mai multă siguranţă actoricească, toate şabloanele existente. Aveam iarăşi de a face cu o totală neînţelegere a mijloacelor mele ; în evoluţia mea artistică se iveau alte piedici, iar temperamentul îmi era din nou violentat.

Dar... admiratoarele şi admiratorii, care întotdeauna îl abat pe actor de la o justă autoapreciere, m-au făcut să stărui încă o dată şi să prind rădăcini în greşelile mele. E drept că o bună parte dintre prietenii a căror părere o preţuiam n-au scos o vorbă, păstrînd o tăcere tristă şi semnificativă. Şi asta m-a făcut să răspund cu atît mai mult linguşirilor, de teamă să nu-mi pierd încrederea în mine. Şi, ca şi altă dată, mi-am explicat în mod superficial această tăcere, atribuind-o intrigii şi invidiei. Înlăuntrul meu însă, stăruia amărăciunea lipsei de satisfacţie. Pentru a mă dezvinovăţi, voi spune că eram încrezut, nu din amor propriu şi răsfăţ cabotin, ci, dimpotrivă, din necurmatele îndoieli lăuntrice tăinuite, precum şi din spaima de a nu-mi pierde credinţa în mine, credinţă fără de care n-aş mai fi avut curajul să apar pe scenă şi să stau faţă în faţă cu publicul. Toate aceste cauze la un loc mă obligau să mă bizui cu orice preţ pe un succes posibil. Majoritatea actorilor se tem de

adevăr, nu pentru că nu l-ar putea îndura, ci pentru că acesta ar putea să le spulbere încrederea în propriile lor posibilităţi.

Spectacolul a avut un succes excepţional şi a fost repetat nu numai în cadrul clubului, ci şi mai tîrziu, la Teatrul de Artă [108].

•

O ÎNTÎLNIRE ÎNSEMNATĂ

Îl voi lăsa pe Vladimir Ivanovici Nemirovici-Dancenko să povestească cîndva, din proprie iniţiativă, unde şi cum s-a pregătit pentru activitatea lui de la Teatrul de Artă din Moscova [109]. Voi aminti numai că pe atunci era un dramaturg cunoscut, în care unii vedeau un urmaş al lui Ostrovski. Judecîndu-l după dovezile date cu ocazia repetiţiilor, era un actor înnăscut, care numai din întîmplare nu exercita această profesie. Paralel cu activitatea sa literară, Vladimir Ivanovici a condus vreme de cîţiva ani şcoala Societăţii Filarmonice din Moscova. Mulţi dintre tinerii artişti ruşi au trecut prin mîinile lui, ajungînd apoi pe scenele imperiale, la teatrele particulare ori la cele din provincie. Promoţia din 1898 întrecu în excelente rezultate pe toate celelalte dinaintea ei. Absolvea un întreg grup de actori parcă aleşi anume pe genuri de rol. Fără îndoială că nu toţi elevii promoţiei erau deopotrivă de înzestraţi, dar toţi crescuseră sub aceeaşi orientare şi păstrau în suflete aceleaşi sfaturi şi idealuri ce le fuseseră infiltrate de dascălul lor. Se aflau printre ei, lucru atît de rar, personalităţii artistice remarcabile. În anul acela absolviseră cursurile şcolii Knipper, care mai tîrziu a devenit soţia lui Cehov, Savinkaia, Meyerhold, Munt şi Sneghirev... N-ar fi fost păcat ca o asemenea trupă, întocmită din întîmplare, să se împrăştie prin toate colţurile Rusiei şi să se piardă pe acolo, cum se mai pierduseră mulţi dintre elevii lui V. I. Nemirovici-Dancenko care făgăduiau atît de mult?

Ca şi mine, Nemirovici-Dancenko privea cu deznădejde la situaţia teatrului de la sfîrşitul secolului trecut, teatru în care tradiţiile strălucite de odinioară degeneraseră în simple procedee tehnice, abile, de joc. Nu vorbesc, firește, de talentele de atunci, luate în parte, de actorii care ilustrau scenele capitalei şi ale provinciei. Şi desigur că masa actoricească îşi ridicase şi ea nivelul intelectual, datorită şcolilor de artă dramatică ce fuseseră înfiinţate. Talente

adevărate, însă, erau puţine, iar întreprinderile teatrale se aflau pe atunci în mîna patronilor de localuri şi a birocraţilor. În asemenea condiţii, putea oare cineva conta pe o înflorire a artei?

Năzuinţa noastră comună spre un teatru clădit după principii noi, căutarea unor oameni potriviţi pentru crearea lui, ne făcuseră pe amîndoi să umblăm de mult unul după altul. Lui Vladimir Ivanovici îi era mai uşor să mă găsească, căci eu, în calitatea mea de actor, regizor şi conducător permanent al cercului de amatori, îmi prezentam mereu roadele muncii în spectacole publice. Seratele date de şcoala lui erau rare şi în majoritatea cazurilor aveau loc într-un cadru închis, nefiind accesibile oricui.

Iată pentru ce el a fost acela care a luat iniţiativa şi m-a solicitat cel dintîi. În iunie 1897, am primit din partea lui un bilet prin care mă invita la o întrevedere la un restaurant din Moscova, numit „Slavianski Bazar". Acolo mi-a explicat de ce mă convocase: vroia să creeze un teatru nou, în a cărui compoziţie artistică urma să intru eu, împreună cu grupul meu de amatori, şi el, cu un ansamblu alcătuit din promoţia de elevi a anului următor. Acestui grup trebuia să i se mai alăture şi foştii lui discipoli, I. M. Moskvin şi M. L. Roksanova, urmînd ca, pentru completarea cadrelor actoriceşti, să se recurgă şi la alţi actori din ansamblurile ce jucau în capitală ori în provincie. Problema de căpetenie era să stabilim în ce măsură se potriveau principiile artistice ale conducătorilor viitoarei întreprinderi, urmînd să vedem în ce măsură fiecare din noi puteam să facem concesii şi care erau problemele asupra cărora cădeam de acord.

Cred că la nici o conferinţă internaţională nu s-au discutat vreodată chestiuni importante de stat cu preciziunea cu care am dezbătut noi bazele viitoarei întreprinderi, problemele de artă pură, idealurile noastre în artă, problemele moralei actoriceşti, cele de tehnică, planurile de organizare şi viitorul repertoriu, precum şi relaţiile dintre noi doi.

— Ce zici de actorul A., bunăoară, ne cercetam unul pe celălalt, crezi că e talentat?

— E putred de talent.

— Îl angajezi în trupă?

— Nu.

— De ce?

— E un carierist: şi-a adaptat talentul la gustul publicului, iar caracterul la capriciile impresarilor şi, în general, s-a lăsat

ispitit de o concepţie ieftină actoricească. Cel care a gustat din asemenea otravă nu mai poate fi tămăduit.

— Dar ce spui de actriţa B. ?

— Bună, dar nu face de noi.

— De ce ?

— Nu iubeşte arta, se iubeşte numai pe sine în artă.

— Dar actriţa C. ?

— Nu e bună, e o cabotină incurabilă.

— Dar actorul D. ?

— Ăsta merită toată atenţia.

— De ce ?

— E stăpînit de idealurile pentru care luptă, şi nu se mulţumeşte numai cu lucrurile obişnuite. Este omul unei idei.

— Sînt de aceeaşi părere cu dumneata, aşa că-l voi trece, cu îngăduinţa dumitale, pe lista candidaţilor.

Cînd, însă, am început să discutăm literatură şi am constatat neta superioritate a lui Nemirovici-Dancenko faţă de mine, m-am supus autorităţii lui, consemnînd în procesul-verbal că recunosc viitorului meu asociat la teatru, V. I. Nemirovici-Dancenko, dreptul de veto în toate chestiunile cu caracter literar.

În problemele actoriceşti, regizorale şi cele ale punerii în scenă, nu m-am arătat însă tot atît de conciliant. Pe vremea aceea aveam un cusur căruia acum sper că am reuşit să-i vin de hac în cea mai mare parte : dacă mă pasionam după ceva, nimic nu mai era în stare să mă oprească de la ceea ce-mi pusesem în gînd. În aceste cazuri, nici convingerile, nici argumentele nu mai aveau vreo influenţă asupra mea. Toate acestea erau probabil rămăşiţele îndărătniciei mele din copilărie. Şi, de vreme ce adunasem oarecare experienţă în problemele de regie, Vladimir Ivanovici a trebuit să-mi recunoască dreptul de veto în chestiunile de regie, în cele artistice şi ale punerii în scenă. În procesul-verbal s-a consemnat astfel :

„Hotărîrile definitive cu caracter literar vor fi luate de Nemirovici-Dancenko, iar cele cu caracter artistic — de Stanislavski."

În cursul anilor ce au urmat, am respectat cu străşnicie acest punct al convenţiei. Era de ajuns ca unul dintre noi să pronunţe cuvîntul magic „veto", pentru ca cearta să ia imediat sfîrşit, fără a mai avea dreptul de a o redeschide, toată răspunderea căzînd asupra aceluia care pronunţase „veto"-ul.

Desigur că foloseam cu prudenţă drepturile ultimative decurgînd din veto, şi numai atunci cînd eram absolut convinşi că aveam dreptate. Am făptuit, de bună seamă, şi greşeli. Fiecare avea însă posibilitatea să-şi pună în aplicare, fără nici o piedică, planurile din specialitatea sa. Alţii, mai puţin experimentaţi decît noi, observau şi învăţau în timpul acesta ceea ce nu înţelegeau înainte.

In ceea ce priveşte administraţia şi problemele de organizare, i-am cedat cu uşurinţă întîietatea noului meu asociat, deoarece talentul administrativ al lui Vladimir Ivanovici era pentru mine prea evident. În chestiunile de afaceri ale teatrului mă limitam numai la rolul de sfetnic, atunci cînd experienţa mea putea fi necesară.

Chestiunile financiare au fost şi ele discutate amănunţit la „Slavianski Bazar". Am hotărît să facem apel la cîţiva din directorii Societăţii Filarmonice, oameni cu stare ; de asemeni şi la unii dintre membrii cercului de amatori ai Societăţii noastre de artă şi literatură. Eu personal nu puteam participa decît cu o foarte modestă contribuţie materială, deoarece datoriile anterioare ale Societăţii de artă şi literatură îmi zdruncinaseră serios situaţia financiară.

În legătură cu atitudinea morală generală ne-am înţeles de îndată ca, mai înainte de a pretinde de la actori executarea întocmai a regulilor de bună cuviinţă, acţiune obligatorie pentru orice om de cultură, să le oferim, după cum era şi firesc, condiţii omeneşti de trai. Amintiţi-vă care sînt condiţiile de trai ale actorilor, mai ales în provincie. Adesea n-au la îndemînă nici măcar un colţişor în culise, trei sferturi din clădire fiind destinate spectatorilor, care au la dispoziţia lor bufete, baruri, garderobe bine amenajate, foaiere, fumoaruri, toalete cu lavabouri cu apă caldă şi culoare pentru promenadă, şi numai un sfert din local e închinat teatrului propriu-zis. Acolo se înghesuie de-a valma depozitele pentru decoruri, pentru costume şi recuzită, croitoria, birourile etc. Ce-i mai rămîne actorului ? Cîteva cămăruţe sub scenă, un fel de boxe fără ferestre, fără ventilaţie, veşnic murdare şi pline de praf, căci oricît le-ai curăţa, de sus, din pardoseala scenei — care e tavanul aşa-ziselor cabine — cad necontenit tot felul de gunoaie, murdărie şi un praf atît de vătămător, amestecat cu vopseaua cojită de pe decoruri, încît te ustură ochii şi te dor plămînii. Amintiţi-vă de mobilierul acestor cabine. Nu e cu nimic mai bun decît acela al celulelor de puşcărie : cîteva scînduri date prost la rîndea,

sprijinite ca niște laviţe şi bătute în perete, ţin loc de masă de toaletă ; o mică oglindă de care se folosesc doi sau chiar trei actori şi care de cele mai multe ori arată strîmb, căci e făcută din sticlă proastă, cumpărată de ocazie ; un scaun vechi, care nu mai poate fi folosit la parter, reparat în grabă şi trimis în cabina actorilor ; o scîndură bătută în perete, cu niște cuie înfipte în ea, ţine loc de cuier ; uşa, de scînduri, cu crăpături mari, prin care poţi trage foarte bine cu ochiul, în timp ce se îmbracă doamnele ; un cui şi o frînghie ţine loc de încuietoare ; pe pereţi, inscripţii, de cele mai multe ori indecente. Dacă însă ţi-arunci ochii în cuşca suflerului, îţi aduci aminte de inchiziţia medievală ! Acest martir, suflerul, e condamnat în teatru la torturi veşnice, care te fac să te îngrijorezi de soarta lui. O ladă murdară, ca o cuşcă de cîine, tapisată cu pîslă îmbibată de praf. Suflerul stă pe jumătate cufundat în subsolul plin de umezeală al scenei. Cealaltă jumătate a trupului său, care se află în dreptul podelei scenei este încinsă în amîndouă părţile de lămpile de cîte o sută de lumini ale rampei. Tot praful ridicat de cortină, de fustele femeilor ce se tîrăsc pe podeaua scenei îi intră în gură suflerului martir. Iar el este nevoit să vorbească toată ziua şi toată seara, fără odihnă, cît ţine spectacolul şi repetiţiile, cu o voce nefiresc de înăbuşită, deseori încordată, ca să fie auzit numai de actori şi de fel de spectatori. Se ştie că trei sferturi din sufleri sfîrşesc tuberculoşi. Toată lumea cunoaşte acest lucru şi nimeni nu încearcă să inventeze o cuşcă pentru sufleri mai mult sau mai puţin acceptabilă, deşi veacul nostru e atît de bogat în invenţii.

În majoritatea teatrelor, sala, scena şi cabinele actorilor sînt incluse în acelaşi sistem de încălzire care e folosit numai atunci cînd are nevoie publicul, aşa că temperatura din cabinele actorilor este legată direct de temperatura din sala de spectacol. Spectatorul trebuie să se simtă bine ; la actori nu se gîndeşte nimeni. De aceea, în cele mai multe cazuri, actorii sau îngheaţă în costumele lor de vară şi în tricouri sau, dimpotrivă, cînd se dă căldură, se topesc în şubele lor grele, cu care se îmbracă în piesele cu boieri ruşi, ca bunăoară ţarul Feodor. Dar în mod obişnuit în timpul repetiţiilor, teatrul nu se încălzeşte de cele mai multe ori de loc. Ba chiar dimpotrivă, se răceşte începînd de dimineaţă, cînd se scot decorurile după spectacolul din ajun şi se aduc cele noi pentru spectacolul de seară. Atunci se deschid larg porţile uriaşe ale scenei şi rămîn aşa deschise ore întregi, pînă ce maşiniştii îşi termină

V. I. Nemirovici-Dancenko
1898

Afişul primului spectacol al Teatrului de Artă din Moscova.
„Ţarul Feodor Ioannovici“ de A. K. Tolstoi.
1898

18 98

ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБЩЕДОСТУПНЫЙ ТЕАТРЪ

(Каретный разъ, Лукинымъ)

ВЪ СРЕДУ, 14-го ОКТЯБРЯ,

поставлено будетъ въ первый разъ на сценѣ:

ЦАРЬ ѲЕДОРЪ ІОАННОВИЧЪ

Трагедія въ 5-ти дѣйств. (10 картинъ) графа А. К. Толстого.

Увертюра „Царь Ѳедоръ“, соч. А. А. Ильинскаго; „Пѣснь Гусляра“ А. Т. Гречанинова.

ИСПОЛНЯТЪ РОЛИ:

Царь Ѳедоръ **И. М. Москвинъ**, Борисъ Годуновъ **А. П. Вишневскій**, [illegible] **В. В. Лужскій**, [illegible] **В. Ѳ. Мейерхольдъ**, [illegible] **А. С. Нижегородъ**, [illegible] **А. А. Сапожъ**, [illegible] **К. А. Тихомировъ**, [illegible] **С. Н. Ерзинъ**, [illegible] **М. Е. Дарскій**, [illegible] **А. Р. Артемъ**, [illegible] **Е. С. Бурдюковъ**, [illegible] **С. М. Тарасовъ**, [illegible] **И. Ѳ. Кузнецовъ**, [illegible] **А. П. Зоновъ**, [illegible] **В. Ѳ. Грибунинъ**, [illegible] **А. Л. Загаровъ**, [illegible] **А. К. Кузнецовъ**, [illegible] **Ѳ. Л. Кинсеръ**, [illegible] **М. Л. Ромашова**, [illegible] **М. А. Самарова** и др.

Декораціи **Н. С. Станиславскій** и **А. А. Сѣрковъ**.

Аккомпаніи художника **В. А. СИМОВА**. Дирижеръ А. С. Зиновьевъ.

Собственные „Художественно-Общедоступные театры“ [illegible] Дирижеръ [illegible]

Начало въ 7½ часовъ вечера, окончаніе около 12 час. ночи.

БИЛЕТЫ ВСѢ ПРОДАНЫ.

Въ Четвергъ, 15-го Октября, во 2-й разъ поставл. будетъ: ЦАРЬ ѲЕДОРЪ ІОАННОВИЧЪ.
Трагедія, графа А. К. Толстого.

БЛИЖАЙШІЙ РЕПЕРТУАРЪ

ВЕНЕЦІАНСКІЙ КУПЕЦЪ, комед. Шекспира; **АНТИГОНА**, траг. Софокла въ первый разъ на русской сценѣ, музыка Мендельсона-Бартольди; **„САМОУБІЙЦЫ“**, траг. А. Ѳ. Писемскаго; **„ПОТОПУВШІЙ КОЛОКОЛЪ“**, пьеса-сказка Гергарта Гауптмана; **„ГАНЦЕЛЕ“**, его-же, новая музыка А. Симова; **„ГРЕЛЬ АКОСТА“**, траг. Гуцкова; **„ЧАЙКА“**, др. Антона Чехова въ первый разъ въ Москвѣ и др.

ЦѢНЫ МѢСТАМЪ со включеніемъ благотв. сбора и за храненіе платья: 1-й крусъ—отъ 25 коп. до 70 коп.; Бельэтажъ—отъ 65 коп. до 1 р. 30 к.; Ложи бельэтажа—6 руб.; Партеръ—отъ 90 коп. до 3 руб. 50 коп.; Ложи бенуара—11 руб.

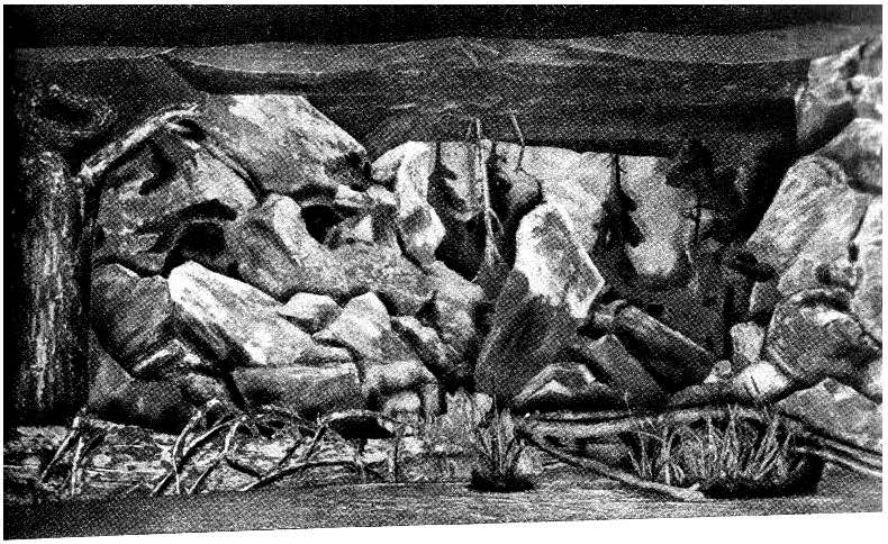
Заблаговременно записываться на билеты можно отъ 10 час. утра до 8 час. вечера. Лица, записавшіяся на спектакли, благоволятъ брать билеты до 1-хъ часовъ дня кануна спектакля, послѣ каковаго времени всѣ они поступятъ въ общую продажу.

Главный редакторъ **К. С. Станиславскій**. Завѣдующій монтировкой **Ив. И. Немировичъ-Данченко**.

„Ţarul Feodor Ioannovici“ de A. K. Tolstoi.
Actul întîi.
După o fotografie din 1909.

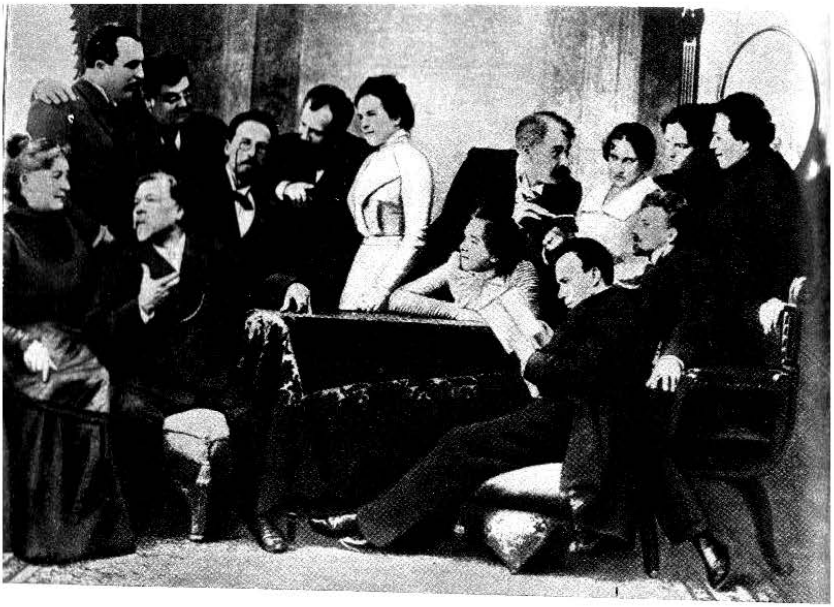
lucrul. Deseori, ei țin în loc începerea repetiției pe scenă și de aceea actorii veniți la repetiție sînt nevoiți să respire o bucată de vreme aerul înghețat care n-a avut vreme să se încălzească după ce a răbufnit pe scenă pe cînd s-au adus decorurile. Așa stînd lucrurile, actorii sînt siliți să repete cu blănurile pe ei și șoșonii în picioare, aducînd pe scenă tot noroiul de pe stradă. Neavînd un colț al lor sau un foaier, care la epoca de care ne ocupăm era o raritate în teatru, artiștii nu aveau unde să stea și de aceea slujitorii artei și ai frumosului trebuiau să rătăcească prin culisele murdare, prin coridoarele și cabinele reci, așteptînd să le vină rîndul să intre în scenă. Fumatul neîntrerupt, gustările reci, salam, pește sărat, șuncă, luate în pripă pe ziarul întins pe genunchi, intriga, flirtul banal, bîrfelile, anecdotele sînt consecințele firești ale condițiilor neomenești în care e silit să trăiască actorul. În aceste condiții slujitorii muzelor își petrec trei sferturi din viață.

Am luat în considerație toate aceste chestiuni și am hotărît în acea memorabilă ședință ca primele sume colectate în vederea reparațiilor viitorului nostru teatru să fie destinate unei îmbunătățiri a vieții ce se desfășoară dincolo de culise, îmbunătățire necesară atît unui aspect plăcut cît și unei vieți de cultură și creație. Fiecărui artist îi trebuie o cabină proprie, fie chiar numai de dimensiunile unei cabine de vapor, amenajată după gustul și cerințele actorului care avea s-o ocupe. Acolo va trebui să se afle o masă de scris cu toate cele necesare. În timpul serii, aceeași masă va putea fi transformată în masă pentru machiaj. Trebuie să se găsească și o mică bibliotecă, un dulap de rochii și costume, un lavabou, un fotoliu confortabil, o canapea pentru odihnă după repetiții sau înainte de spectacol, parchet pe jos, draperii la ferestre, cu care să se poată face întuneric complet în timpul matineurilor ; seara, o lumină bună pentru machiaj și o fereastră cu lumină de zi pentru spectacolele de dimineață. Noi, actorii, nu vedem razele soarelui cu lunile : ne sculăm tîrziu pentru că, agitați de spectacolele de seară, adormim tîrziu, dăm fuga apoi la teatru, unde repetăm ziua întreagă într-o clădire întunecoasă, iar cînd ieșim, iarna, dintre culise, după munca din timpul zilei, afară s-au și aprins felinarele. Și acest lucru se întîmplă zi de zi, în decurs de cîteva luni la rînd. În cabinele actorilor ar trebui să fie o curățenie exemplară, lucru care necesită un personal numeros, dar absolut necesar. Cabinele bărbaților trebuie să fie la alte etaje decît cele ale femeilor, avînd fiecare foaiere separate, unde să se poată primi vizite și să



„Clopotul scufundat“ de G. Hauptmann. Decorul actului întîi.
Pictor V. A. Simov.
1898

K. S. Stanislavski — Benedick, M. P. Lilina — Margaret.
„Mult zgomot pentru nimic“ de W. Shakespeare.
1897



A. P. Cehov cu un grup de artişti de la Teatrul de Artă.
1899

Arkadina — O.L. Knipper, Trigorin — K. S. Stanislavski.
„Pescărușul" de A. P. Cehov.
1898

se poată aduna actorii. Acolo trebuie să se afle cîte un pian, o bibliotecă, o masă mare cu ziare şi reviste, o tablă de şah (jocurile de noroc şi cele de cărţi fiind strict interzise). Să fie strict oprită intrarea cu paltoane, cu galoşi şi cu pălării. Femeile să n-aibă voie să poarte pălării în incinta teatrului.

Şi astfel, după ce vom fi pregătit un local corespunzător, amenajat pentru o viaţă civilizată a actorilor, le vom putea pretinde o disciplină severă.

Am discutat mult atunci şi despre etica artistului, consemnînd rezultatele discuţiilor noastre în procesul-verbal, sub formă de sentenţe sau ca aforisme :

„Nu există roluri mici, există numai actori mici."

Sau :

„Astăzi joci rolul lui Hamlet, mîine eşti figurant, dar şi ca figurant trebuie să fii artist."

„Poetul, actorul, pictorul, croitorul, maşinistul slujesc deopotrivă ţelul pe care scriitorul şi l-a propus scriind piesa."

„Orice abatere de la viaţa artistică a teatrului este o crimă."

„Întîrzierile, lenea, capriciul, toanele, lipsa de caracter, necunoaşterea rolului sînt toate la fel de dăunătoare muncii şi trebuie smulse din rădăcini."

Tot atunci, am hotărît să creăm un teatru *popular* cu aproximativ aceleaşi probleme şi cam cu aceleaşi preocupări la care visase Ostrovski. Pentru popularizarea acestei idei, am hotărît să vorbim despre ea în public, să redactăm pentru Consiliul Municipal memorii în această direcţie ş.a.m.d. [110].

Ulterior ne-am conformat întocmai acestor hotărîri ale noastre, dar am constatat că repertoriul teatrelor populare se afla sub o cenzură atît de severă încît ne-am văzut siliţi o dată cu deschiderea teatrului să ne restrîngem foarte mult proiectele artistice. Şi atunci am hotărît ca teatrul nostru să fie „accesibil tuturor".

Această primă întîlnire istorică, de o însemnătate hotărîtoare pentru viitorul teatrului pe care-l întemeiam, întîlnire la care am participat V. I. Nemirovici-Dancenko şi cu mine, a început la orele două din zi şi s-a terminat în dimineaţa următoare, la orele opt. A durat prin urmare optsprezece ore fără întrerupere, iar eu am căzut de acord asupra tuturor punctelor fundamentale şi am constatat că o colaborare între noi era cu putinţă. Pînă la inaugurarea teatrului, adică pînă în toamna anului 1898, mai aveam încă destulă vreme : un an şi patru luni. Cu toate acestea, am început lu-

crul de îndată. Hotărîsem ca în cursul anului următor Vladimir Ivanovici să facă îndeaproape cunoştinţa actorilor din cadrele Societăţii de artă şi literatură, urmînd ca eu să caut să-i cunosc pe elevii desemnaţi de el pentru ansamblul viitoarei trupe. Şi într-adevăr, de atunci am fost nelipsit de la spectacolele pe care elevii şcolii le dădeau la Societatea Filarmonică, după cum de asemenea nici una dintre punerile mele în scenă n-a trecut fără a fi vizionată şi analizată de Vladimir Ivanovici. Judecînd astfel, fără să ne temem de a ne spune şi de a auzi adevărul, am ajuns a ne cunoaşte reciproc atît noi între noi cît şi pe actorii de care dispunea fiecare. În acelaşi timp, discutam şi alcătuirea viitoarei trupe, precum şi a personalului administrativ [111].

IN AJUNUL DESCHIDERII TEATRULUI DE ARTĂ DIN MOSCOVA

Se apropia inaugurarea primei stagiuni, cu spectacole zilnice obligatorii, şi care trebuiau pregătite cu orice preţ în timpul lunilor de vară. Dar unde să începem lucrul? Nu aveam teatru propriu, iar localul închiriat urma să treacă în folosinţa noastră abia de la începutul lunii septembrie, aşa că, pînă atunci, nu puteam dispune nici măcar de o încăpere pentru repetiţii. Făcînd unele socoteli, găsirăm că era mai convenabil să facem repetiţiile şi să trăim cît va ţine vara afară din oraş, lucru de alminteri foarte folositor şi sănătăţii. Din fericire, unul dintre membrii Societăţii de artă şi literatură, N. N. Arhipov (care a ajuns mai tîrziu regizorul Arbatov), ne-a pus la dispoziţie o magazie destul de mare pe moşia lui, situată la 30 kilometri de Moscova, lîngă staţiunea de vară Puşkino. Am acceptat propunerea şi am pornit să amenajăm magazia pentru repetiţii, ridicînd o scenă mică, rînduind o sală de spectacole şi două cămăruţe pentru odihnă, una destinată actorilor, iar cealaltă actriţelor; am adăugat la toate acestea şi o terasă acoperită, unde interpreţii, în aşteptarea intrărilor în scenă, să-şi poată bea ceaiul în linişte. Cum la început nu dispuneam de personal de serviciu, curăţenia încăperilor o făceam tot noi, cei din ansamblu, adică artiştii, regizorii, membrii administraţiei, prin rotaţie. Mie mi-a venit cel dintîi rîndul. Trebuia să am

grijă de curăţenia localului şi să supraveghez ordinea la repetiţie. Debutul a fost nefericit, căci am pus cărbuni aprinşi într-un samovar fără apă, care s-a stricat, astfel că am rămas cu toţii fără ceai. Pe deasupra, nu ştiam nici să mătur nici să şterg cu grijă praful de pe scaune etc. În schimb, am stabilit un asemenea program pentru ziua de lucru, încît am dat repetiţiilor un caracter foarte serios. Am deschis de asemeni şi un jurnal sau un registru de procese verbale, în care notam tot ceea ce se referea la activitatea noastră din timpul zilei, adică : ce piesă se repeta, cine anume repeta, cine lipsea de la repetiţie şi din ce cauză, cine întîrziase şi cît anume, precum şi ce nereguli se iviseră şi ce aveam de făcut pentru bunul mers al teatrului. Repetiţiile începeau la orele 11 dimineaţa şi se terminau la 5 după amiază. După aceea, actorii se duceau să se scalde în rîu, luau masa, se odihneau, iar la orele 8 seara veneau pentru o nouă repetiţie ce ţinea pînă la orele 11 noaptea. În felul acesta puteam repeta concomitent două piese pe zi. Şi încă ce piese ! Spre exemplu : dimineaţa „Feodor", seara „Antigona" ; sau : dimineaţa „Shylock", iar seara „Hannele" sau „Pescăruşul". Paralel cu repetiţiile care se ţineau în sala cea mare, se mai făceau deosebit şi unele repetiţii cu un număr mai restrîns de interpreţi (doi sau trei). Pentru aceştia ne duceam în pădure atunci cînd era cald, iar cînd era mai răcoare intram în căsuţa paznicului moşiei. Astfel, munca dusă cu Moskvin în rolul lui Feodor s-a făcut în cea mai mare parte în căsuţa paznicului. Artistul îşi repeta rolul cu Vladimir Ivanovici, în timp ce eu încercam un alt actor, mai puţin potrivit pentru acest rol. Munca noastră se desfăşura în sezonul căldurilor celor mari, care ajungeau pînă la 40 de grade, ba şi mai mult, vara aceea fiind foarte călduroasă. Din nefericire, magazia avea acoperiş de tablă. Vă puteţi închipui, deci, ce cuptor şi ce zăpuşeală era în interiorul sălii de spectacol, şi cît năduşeam, tot repetînd plecăciunile boierilor din „Ţarul Feodor" sau dansurile săltăreţe din carnavalul din „Shylock", sau toate schimbările posibile din „Hannele".

Actorii trupei erau încartiruiţi în vilele de la Puşkino, închiriate în acest scop, pe grupuri ce-şi organizaseră viaţa tovărăşeşte. Din fiecare grupă, un delegat se ocupa de curăţenie şi ordine generală ; un altul avea grijă de masă şi alimente ; un al treilea, de activitatea teatrală, adică trebuia să-şi anunţe grupa cînd se fixau sau se amînau repetiţiile şi-i făcea cunoscute noile dispoziţii ale regizoratului şi administraţiei. La început, cînd oamenii nu se

împrieteniseră încă între ei, s-au produs cîteva neînţelegeri. Unele cazuri s-au dovedit chiar de o gravitate deosebită, obligîndu-ne să-l concediem pe actor. Aşa, bunăoară, la una din repetiţii, doi artişti s-au certat pe scenă, aruncîndu-şi cuvinte neîngăduite în teatru, mai ales în timpul activităţii artistice. Am hotărît împreună cu Vladimir Ivanovici să-i pedepsim pe vinovaţi, ca să le servească drept pildă altora, şi să-i dăm în judecata trupei. Toate repetiţiile au fost amînate. Un ceas-două după scandal, a fost convocată adunarea generală a trupei ; în vederea acestei adunări au fost trimişi în toate colţurile oameni pe jos şi călări, ca să-i vestească pe actorii plecaţi de acasă. Făceam anume această zarvă, cu scopul de a da o mai mare însemnătate faptului şi a oferi o lecţie pe viitor. Cînd s-a deschis şedinţa, am explicat celor prezenţi, împreună cu Vladimir Ivanovici, ce grav era faptul petrecut şi ce precedent dăunător ar fi putut constitui pentru mai tîrziu. Cu alte cuvinte, am pus în faţa trupei întrebarea precisă : dacă doreşte s-o ia pe urma altor teatre, unde un fapt ca cel petrecut la noi era privit ca o întîmplare obişnuită, sau dacă vor cu toţii să pună numaidecît capăt posibilităţii ca asemenea lucruri, care destramă activitatea, să se mai repete şi dacă vor să dea o pedeapsă exemplară vinovaţilor. Artiştii s-au dovedit a fi mai severi decît am fi crezut. Contrar aşteptărilor noastre, ei au hotărît să se despartă de colegul lor vinovat, care era un actor cu vază în trupă. După plecarea lui, am fost nevoiţi s-o luăm de la capăt cu repetarea pieselor, care erau aproape gata, căci trebuia să facem o nouă distribuţie. S-a mai petrecut încă un incident de o natură asemănătoare, însă într-o formă mai puţin gravă. Vinovatul a fost condamnat la o amendă mare şi a primit o admonestare în public din partea noastră precum şi din partea mai multor artişti. Această adunare memorabilă i-a făcut pe actori să renunţe pentru totdeauna la tulburarea disciplinei pe scenă.

Încetul cu încetul, după o mai adîncă cunoaştere reciprocă şi pe bazele activităţii duse în comun, toate fricţiunile au dispărut şi raporturile între artişti au început să se consolideze. Trăiam într-o atmosferă de prietenie şi bună dispoziţie. În timpul cît nu aveam repetiţii, actorii se ţineau de şotii, se distrau.

Eu locuiam la moşia părinţilor mei, ce se afla la 6 kilometri de Puşkino. Soseam zilnic la orele 11 la repetiţii şi rămîneam printre actori pînă noaptea tîrziu. În pauze, mă odihneam ori luam masa la Serafim Nikolaevici Sudbinin, unul dintre artiştii teatru-

lui, care a ajuns mai tîrziu un cunoscut sculptor la Paris. Atît el, cît şi soţia lui erau amabili şi ospitalieri, aşa că deseori mîncam la ei, făcîndu-mi reşedinţă din mica lor căsuţă. Tot la ei în casă pictorul Viktor Andreevici Simov făcea machetele viitoarelor decoruri. [112] Contactul permanent pe care trebuia să-l aibă cu mine, regizorul principal, l-a obligat pe Simov să-şi mute mai aproape de reşedinţa mea atelierul său improvizat.

Programul viitoarei noastre activităţii era revoluţionar. Protestam împotriva vechii maniere de a juca, împotriva caracterului teatralicesc, împotriva falsului patos şi a declamaţiei, împotriva afectării actoriceşti, împotriva convenţionalismului dăunător în punerea în scenă, în decoruri, împotriva vedetismului care strică ansamblul, împotriva oricărui lucru ce ieşea din cadrul strict artistic al unui spectacol, precum şi împotriva repertoriului de calitate artistică inferioară al teatrelor de atunci.

În tendinţa noastră revoluţionară, care nimicea vechile racile şi care-şi propunea să reînnoiască arta, am declarat război oricărui convenţionalism în teatru, pe orice tărîm s-ar fi manifestat : în joc, în punerea în scenă, în decor, în costum, în interpretarea piesei ş.a.m.d.

Jucam atunci cartea întregului nostru viitor artistic. Trebuia cu orice preţ să avem succes. În jurul nostru se crease o atmosferă defavorabilă. Mucaliţii maliţioşi făcuseră din noi ţinta tuturor ironiilor. Persoane ce nu făceau parte din societatea noastră, precum şi presa (care mai tîrziu s-a dovedit în genere binevoitoare) pronosticau o cădere sigură. Ne numeau cu dispreţ „diletanţi", pretinzînd că în ansamblul nostru nu există actori, actorii fiind înlocuiţi prin costume luxoase şi recuzită, şi că toată afacerea era născocirea unui negustor cu toane (aluzie la mine) în ciuda faptului că anunţasem un repertoriu alcătuit din numai zece piese, în timp ce teatrele celelalte dădeau, pe atunci, în fiecare săptămînă cîte o piesă nouă, realizînd chiar şi aşa o reţetă mediocră. Cum de cutezam noi, nişte simpli diletanţi, să ne închipuim că vom putea rezista o stagiune întreagă cu zece piese ?

Ne aştepta o muncă anevoioasă în toate problemele întortochiatului mecanism teatral ; în cele artistice, regizorale, de costum, de decoruri, administrative, financiare etc. etc.

Firește că în primul rînd trebuia să punem rînduială în mecanismul administrativ şi financiar al aparatului teatral atît de com-

plicat. Singurul în stare să se ocupe de această muncă grea, singurul în stare să scoată tînăra noastră întreprindere din toate încurcăturile era V. I. Nemirovici-Dancenko, neîntrecut în problemele administrative. Paralel cu munca artistică, mai era deci nevoit să se ocupe şi de această politicoasă, ingrată, dar foarte însemnată latură a întreprinderii noastre ce abia se înfiripa.

Cea de a doua preocupare era legată de pregătirile în vederea montărilor, adică toate comenzile de decoruri, costume, recuzită, pentru piesele pe care le repetam în vederea deschiderii stagiunii.

Pe vremea aceea, problema decorurilor se rezolva cît se poate de simplu. Se comanda un fundal şi vreo patru-cinci planuri de culise, construite în arcadă, pe care era pictată o sală a unui palat cu uşi, cu o terasă descoperită sau acoperită, cu vedere la mare şi altele. În mijlocul scenei rămînea podeaua murdară, cu un număr de scaune egal cu cel al interpreţilor. Prin spaţiile rămase libere, între decoruri, se puteau vedea maşiniştii, figuranţii, croitorii, peruchierii din culise. Aceştia sau se învîrteau de colo-colo, sau priveau pe scenă. Dacă era nevoie de o uşă, ea se punea între decoruri ; n-avea nici o însemnătate dacă deasupra uşii rămînea o gaură. De cîte ori era nevoie, se zugrăvea pe fundal şi culise cîte o stradă în perspectivă, cu o piaţă enormă, pustie, fără ţipenie de om, cu fîntîni, monumente şi altele. Cînd actorii stăteau lîngă fundal erau mai înalţi decît casele. Podelele murdare ale scenei erau golaşe şi dădeau actorilor deplină libertate să stea lîngă cuşca suflerului care, precum se ştie, prezintă o atracţie deosebită pentru slujitorii Melpomenei.

Pe scenă se înălţa un luxos pavilion în stil „empire" sau rococo, pictat după şabloane şi avînd uşi de pînză ce se umflau ori de cîte ori erau deschise sau închise. Uşile se deschideau şi se închideau singure cînd actorii intrau în scenă.

Panourile erau puse de obicei pe locuri indicate cu o preciziune matematică. Noi am încurcat în aşa fel planurile cunoscute, încît spectatorul se afla cu totul dezorientat în faţa acestei neaşteptate întretăieri de linii, neobişnuite în natură. Am înlocuit nelipsitul pavilion pictat cu încăperi cu pereţii tapetaţi, cu cornişe sculptate şi cu tavan. Am acoperit podeaua cu o pînză zugrăvită şi am desfiinţat monotonia planului ei unic, introducînd denivelări prin podium-uri şi trape, ceea ce ne oferea posibilităţi vaste în variaţia planurilor ; am introdus scări, pasaje, platforme care ne dădeau

posibilitatea să organizăm frumos scenele de masă şi celelalte ; ba am mai pus pe avanscenă şi cîteva trunchiuri de copaci, pentru ca actorii să fie văzuţi între acestea. Cel puţin nu vor mai sta lîngă cuşca suflerului şi nu-i vor mai plictisi pe spectatori. Scenele de teatru se rezumau îndeobşte la decorul unei camere unice ; noi construiam apartamente întregi, din cîte trei şi patru încăperi.

Problema punerii în scenă şi a variaţiei de planuri se rezolva de asemenea foarte simplu pe vremea aceea, fiind fixată o dată pentru totdeauna : la dreapta o canapea, la stînga o masă şi două scaune. Una dintre scenele piesei se petrecea lîngă canapea, cealaltă lîngă masă, a treia la mijlocul scenei, lîngă cuşca suflerului, şi iar de la capăt, lîngă canapea, apoi din nou lîngă cuşca suflerului...

Noi prezentam camerele în cele mai neobişnuite perimetre : unele unghiulare, altele din care se vedea numai o secţiune redusă, cu mobila aşezată chiar pe proscenium, cu spatele la public, aşa ca să dea impresia celui de al patrulea perete.

În mod obişnuit, actorul se prezenta publicului cu faţa ; noi îl aşezam uneori cu spatele spre spectator, chiar în momentele interesante ale rolului. Şi nu arareori acest fapt l-a ajutat pe regizor să ascundă în momentul culminant al rolului lipsa de experienţă a cîte unui actor.

Teatrele mai obişnuiau să joace cu lumină plină pe scenă ; la noi, tablouri întregi (şi adesea dintre cele mai principale) se desfăşurau pe întuneric.

Regizorul era acuzat şi criticat că se ţine de prostii, dar adevărul este că el îi salva şi îi scotea la liman pe actorii neexperimentaţi, care nu puteau face faţă rolurilor.

În toată munca aceasta, regizorul avea nevoie de ajutorul pictorului, cu care trebuia să întocmească un plan cît mai bun al punerii în scenă în ceea ce priveşte aşezarea lucrurilor, a mobilei şi crearea atmosferei generale.

Am avut norocul să găsim în V. A. Simov tocmai pe pictorul care era în stare să vină în ajutorul regizorului şi actorilor. Pentru vremea aceea, el era o excepţie, căci în afară de faptul că avea un mare talent, cunoştea bine nu numai problemele din specialitatea sa, dar şi problemele regizorale. V. A. Simov se interesa nu numai de decor, dar şi de piesa în sine, de interpretarea acesteia, precum şi de problemele ce cădeau în seama regizorului şi a actorului. Şi

ştia să jertfească ambiţiile pictorului în interesul ideii conducătoare a spectacolului.

O altă latură destul de slab reprezentată era şi cea a costumelor. Pe atunci nimeni aproape nu se preocupa de istoria costumului şi nu colecţiona lucruri de muzeu, ţesături vechi, cărţi. În magazinele de costume existau trei stiluri vestimentare: „Faust", „Hughenoţii" şi „Molière", lăsînd de o parte costumele de boieri din piesele ruseşti.

— N-aveţi cumva un costum spaniol în stilul lui „Faust" sau al „Hughenoţilor"? întrebau clienţii.

— Avem costumul lui Valentin, al lui Mefisto şi al lui Saint-Brie în diverse culori, răspundea patronul magazinului de costume.

Nimeni nu ştia să se folosească nici chiar de modelele luate de-a gata. Trupa de la Meiningen s-a arătat destul de amabilă şi a îngăduit să se copieze, pentru unul din teatrele din Moscova, decorurile şi costumele dintr-o piesă jucată de ea în turneu. Cînd aceste costume au fost gata, s-a observat că nu mai aveau nimic comun cu originalele, deoarece actorii s-au amestecat la confecţionarea lor, le-au ajustat după gustul lor, aşa că modelele fuseseră iar reduse la obişnuitul stil teatral gen „Faust" sau „Hughenoţii". Fiecare croitor se perfecţionase în şabloane, în croieli stabilite o dată pentru totdeauna şi nici prin gînd nu-i trecea să consulte cărţile ori schiţele pictorilor. Orice inovaţie, orice abatere de la şablon era pusă pe seama lipsei de experienţă a celui care comandase costumul.

— He-he, ce de costume am mai făcut eu, pe cînd pictorul lucrează de bună seamă pentru întîiaşi dată! astfel judecau croitorii de atunci.

S-au găsit printre ei şi cîţiva pe care am izbutit totuşi cu mare greutate să-i scoatem din rigiditatea lor. Lucrul acesta s-a întîmplat încă de pe cînd activam în Societatea de artă şi literatură. De atunci ei au avut vreme să-şi modifice şi calapodul „à la Stanislavski", care se învechise şi el, degenerase şi ajunsese să fie mai rău chiar decît vechile stiluri din „Faust" şi „Hughenoţii". Toate aceste împrejurări m-au făcut să mă apuc din nou, personal, de conducerea confecţionării costumelor, ca pe vremea cînd eram la Societatea de artă şi literatură. Trebuia găsit ceva nou, nemaivăzut, la care nu se gîndise încă nimeni pînă atunci. În această direcţie mi-a fost de mare ajutor actriţa M. P. Lilina, soţia mea,

care avea gust, inventivitate şi simţ deosebit în materie de costume. În afară de ea a venit să ne dea ajutor şi una din artistele Societăţii de artă şi literatură, M. P. Grigorieva [113] care pînă nu de mult făcuse parte din trupa noastră, deoarece o interesa arta costumului. Au mai venit şi alte ajutoare, rude şi cunoscuţi. În primul rînd, am început să studiem costumele din epoca ţarului Feodor, întrucît în prima urgenţă era montarea tragediei lui A. Tolstoi. Şablonul după care se confecţionau veştmintele boiereşti din acea epocă era prea uzat. Costumele care se aflau în muzee aveau o linie şi o croială foarte subtilă pe care croitorii de rînd nu le puteau prinde şi care totuşi erau foarte reprezentative pentru epoca respectivă. Pentru a le pricepe trebuia un pictor şi un artist. Tocmai acest secret, acest „je ne sais quoi" * îl căutam şi noi. Am cercetat toate publicaţiile, gravurile şi obiectele din muzee, din mînăstiri şi biserici, dar n-am izbutit să copiem modelele istorice şi de aceea am pornit-o pe altă cale, căutînd vechi broderii, podoabe de cap şi altele. Am organizat o expediţie specială prin diferite oraşe, vizitînd negustori şi anticării, umblînd prin sate, mergînd pe la ţărani şi pescari bătrîni la care ni se spusese că multe lucruri interesante zăceau prin fundul lăzilor. La aceştia îşi cumpărau marfa anticarii din Moscova. De aceea trebuia făcută o vizită fulger, pentru ca nu cumva concurenţii noştri să prindă de veste şi să ne-o ia înainte. Expediţia şi-a îndeplinit misiunea în chip strălucit, întorcîndu-se cu o pradă bogată.

Între timp am organizat o altă expediţie în oraşe vestite prin vechimea lor: Iaroslavl, Rostov (Iaroslavski), Troiţe-Serghievo şi altele. Unul din foştii membri ai Societăţii de artă şi literatură, care ocupa un post foarte înalt în departamentul căilor ferate şi dispunea de un vagon personal, ni l-a oferit pentru expediţia proiectată. O parte din trupă, în frunte cu V. I. Nemirovici-Dancenko, a rămas să continue repetiţiile la Puşkino, iar eu, împreună cu pictorul Simov, asistentul de regie Sanin, soţia mea, care ne ajuta în materie de costume, costumiera şi cîţiva artişti liberi, am plecat în căutarea materialelor. A fost o călătorie de neuitat. Aveam la dispoziţie un vagon minunat cu un salon mare, unde mîncam ca acasă: ne gătea conductorul vagonului. Seara, fie că trenul staţiona, fie că mergea, în acest salon se petrecea, se dansa, se cînta, se făceau fel de fel de scamatorii, se făcea gimnastică,

* „Ceva" (în limba franceză). (N. trad.)

se încingeau discuţii serioase, se făureau planuri noi pentru viitorul teatru, se organizau expoziţii din materialele cumpărate şi din lucrurile de muzeu găsite în timpul călătoriei. La una din halte, care ne-a plăcut foarte mult prin poziţia ei, am cerut ca vagonul nostru să fie desprins de tren şi am rămas pe loc o zi şi o noapte întreagă. Profitînd de timpul minunat şi de nopţile cu lună, ne-am plimbat, am adunat poame, am aprins focuri, am făcut mîncare în pădure, într-un cuvînt, am organizat pik-nik-uri minunate. Şi aşa am ajuns la Rostov-Iaroslavski. Acest interesant oraş istoric e situat pe malul unui lac întins. În mijlocul oraşului se înalţă un vechi kremlin, cu un palat înconjurat de ziduri de cetate, în care a locuit Ivan Vasilievici cel Groaznic. Înăuntrul cetăţii se găseşte o catedrală veche, cu o clopotniţă renumită prin sunetul clopotului ei. Acest kremlin străvechi căzuse odinioară aproape în ruină, dar s-a găsit un om energic care să-l restaureze. Palat, catedrală şi celelalte, au fost aduse în starea în care le-am găsit noi. Tot acolo s-a făcut şi un muzeu întreg de lucruri vechi : broderii, veşminte, prosoape, ţesături imprimate, covoare şi altele pe care omul nostru reuşise să le cumpere şi să le adune de prin sate şi de la anticari. Pe acest om admirabil îl chema Şliakov. Era un simplu fabricant de curele, un negustor din localitate, aproape analfabet, ceea ce nu l-a împiedicat însă să devină expert într-un domeniu al arheologiei, şi anume în materie de tapiserii antice. Acest Şliakov ne-a oferit cu amabilitate cheile palatului şi ale muzeului.

Noi nu ne-am mărginit să luăm planurile odăilor după palat şi să desenăm obiectele de muzeu, ci am folosit dreptul obţinut şi într-un ţel pur actoricesc şi anume acela de a ne pătrunde de atmosfera dinlăuntrul palatului, hotărînd să ne petrecem acolo noaptea. În întunericul abia străpuns de slaba pîlpîire a lumînărilor, am auzit dintr-o dată pe lespezile de piatră, paşii cuiva care se apropia. Uşa scundă ce dădea în apartamentele lui Ivan cel Groaznic se deschise şi o siluetă înaltă, în rasă de călugăr, se aplecă pentru a trece pragul, după care se îndreptă iar din spate. L-am recunoscut pe unul dintre colegii noştri. Apariţia lui neaşteptată şi înfiorătoare ne-a dat impresia că ne-a învăluit severa antichitate rusă. Cînd camaradul nostru, îmbrăcat în veşmintele şi rufăria muzeului, a trecut prin coridorul lung de deasupra bolţii vechilor porţi, iar lumînarea pe care o ţinea în mînă a licărit în ferestre, aruncînd nişte umbre sinistre, ni s-a părut că e chiar fantoma lui Ivan Vasilievici cel Groaznic, care se plimbă prin palat.

A doua zi a fost pus să sune special pentru noi dangătul puternic al vestitelor clopote din Rostov. Era ceva cu desăvîrşire nemaiauzit. Închipuiţi-vă în partea de sus a bisericii o clopotniţă lungă ca un gang acoperit, de-a lungul căruia sînt suspendate un şir de clopote mari şi mici, de dimensiuni şi tonuri variate. Mai mulţi clopotari aleargă de la un clopot la altul, şi le bat potrivit unei cadenţe învăţate ; toţi aceşti numeroşi instrumentişti ai originalei orchestre de clopote execută laolaltă un fel de melodie ! A fost nevoie de un întreg şir de repetiţii spre a se obţine armonia dorită şi spre a-i învăţa pe aceşti oameni să fugă de la un clopot la altul într-un anumit tempo, şi să bată clopotele în ritmul necesar.

După ce am vizitat Rostov-Iaroslavski, ne-am îndreptat spre alte oraşe, iar pe urmă am călătorit de la Iaroslavl în jos pe cursul Volgăi, oprindu-ne în oraşele mai mari, pentru a cumpăra straie, halate şi încălţăminte tătărască. De acolo am luat cizmele pe care şi astăzi le mai poartă încă actorii în „Ţarul Feodor". Vesela noastră societate pusese stăpînire pe tot vaporul, noi fiind cei care dădeam tonul. Căpitanul a prins drag de noi şi ne-a lăsat să petrecem în voie. Zile întregi, pînă noaptea tîrziu, se auzeau hohotele de rîs — rîdeam noi şi rîdeau şi pasagerii cu care făcusem cunoştinţă şi pe care i-am primit în cea mai mare parte în vesela noastră companie. În seara din ajunul acostării, am organizat un bal mascat. Toţi actorii şi unii pasageri s-au îmbrăcat în costumele şi lucrurile de muzeu cumpărate. Am dansat, am jucat, am cîntat, ne-am făcut de cap, spre veselia tuturor celor adunaţi. Pentru mine, regizorul, şi pentru Simov, pictorul, aceasta era un fel de trecere în revistă, la lumina amurgului, a lucrurilor cumpărate, purtate de oameni vii, în diverse combinaţii de grupuri ce se întîlneau întîmplător şi se despărţeau. Noi şedeam deoparte, observam, notam şi luam act de felul cum să folosim mai bine lucrurile cumpărate.

Întorşi acasă, am adăugat lucrurile aduse la cele pe care le strînsesem înainte. Ceasuri şi zile întregi stăteam printre materiale, cîrpe, ţesături, combinînd culorile, căutînd pete de culoare care să învioreze ţesăturile mai şterse şi costumele. Ne străduiam, dacă nu să copiem, cel puţin să prindem tonul diferitelor motive de broderie care trebuiau să împodobească gulerele veşmintelor boiereşti, pelerinele ţarilor, horbota rochiilor şi altele. Încercam să evităm cît mai mult poleiala grosolană şi luxul teatralicesc ieftin, dorind să obţinem o culoare specifică cît mai bogată şi cît mai simplă a timpurilor vechi. Într-o oarecare măsură am izbutit. De unde puteam

însă face rost de straie luxoase şi bogate pentru îmbrăcămintea ţarilor ? Toate notiţele din cărţi şi schiţele din muzee pe care le culesesem din belşug ne dădeau sarcini foarte interesante, pentru a căror rezolvare nu aveam însă suficiente mijloace, fapt care m-a obligat să întreprind o nouă călătorie la iarmarocul din Nijni-Novgorod, unde se puteau găsi adesea lucruri vechi nespus de interesante. De astă dată am avut noroc. Cum am ajuns la locul unde se vînd obiectele de ocazie, am dat peste un maldăr de zdrenţe plin cu fel de fel de lucruri şi vechituri. Sub acest maldăr am zărit bucata aceea de pînză veche cusută cu fir de aur din care am făcut costumul lui Feodor din primul act. Găsisem în sfîrşit ceea ce căutasem atîta vreme. Trebuia cu orice preţ să pun mîna pe ţesătura aceea. Dar, jur-împrejur, se şi adunaseră unii indivizi care, după toate aparenţele, trebuie să fi fost negustori. Din spusele lor am aflat că tot acest maldăr fusese adus de la o mînăstire îndepărtată, care scăpătase şi-şi vindea lucrurile. Am mai cotrobăit prin maldăr şi am dat de ţesăturile din fir de aur pe care le-am folosit pe urmă la confecţionarea kicelor * pentru femeile din „Ţarul Feodor". Într-o parte a maldărului am dat de o veche sculptură şi de o cupă. Trebuia să procedez în grabă, căci lucrurile care zăceau de-a valma, fără de nici o supraveghere, puteau fi furate. M-am hotărît să cumpăr tot. L-am găsit cu mare greutate pe proprietarul lor ; era un călugăr, căruia i-am plătit cu mare risc suma de o mie de ruble, cumpărînd de la el întregul lot. Apoi, de unul singur, am stat să purec o zi întreagă maldărul acela, temîndu-mă să nu mi se fure tezaurul peste noapte. A fost o muncă îngrozitoare, istovitoare şi murdară, care m-a epuizat cu desăvîrşire. Dar am reuşit să salvez din prima zi tot ceea ce era mai valoros şi folositor ; restul l-am aruncat din nou claie peste grămadă. Murdar, transpirat, obosit, dar triumfător, m-am întors la hotel, am făcut o baie, m-am curăţat şi, o seară întreagă, ca şi cavalerul avar al lui Puşkin, m-am desfătat cu strălucirea noilor cumpărături. M-am întors la Moscova cu o pradă bogată, căci aduceam cu mine un muzeu întreg, alcătuit nu numai din costume, dar şi din diferite alte obiecte necesare punerii în scenă a piesei „Ţarul Feodor" : numeroase vase din lemn pentru primul tablou, ospăţul lui Şuiski, multe sculpturi în lemn pentru mobilă, poliţe şi ţesături orientale etc. Nu este nevoie ca de la primul la ultimul obiect montarea să fie preţioasă. E destul să

* *Kika* — podoabă de cap pentru femei în Rusia veche. (N. red. rom.)

dai pete de culoare ; şi aceste obiecte ale viitoarei montări se aflau în mîinile mele, datorită călătoriei încununate de succes pe care o făcusem.

În timpul acesta, costumierii noştri improvizaţi căpătaseră multă dexteritate în redarea patinei costumelor şi a broderiilor vechi. Nu tot ceea ce străluceşte pe scenă e de aur. Am învăţat să ne adaptăm nevoilor scenei şi să dăm drept aur, nestemate şi bogăţii, simpli nasturi, scoici, pietre şlefuite şi pregătite într-un anume fel, ceară roşie, sfoară simplă care se împletea şi se vopsea după sistemul nostru, pentru a reprezenta şiraguri şi coliere de perle. Cumpărăturile pe care le făcusem ne-au dat idei noi şi în scurtă vreme am început să aplicăm pe costume, pe lîngă obiectele autentice, vechi, şi lucruri imitate. Activitatea era în toi.

Structura generală a spectacolului se cerea şi ea revăzută şi împrospătată. Reprezentaţiile dramatice ale tuturor teatrelor din acea vreme începeau cu muzică. Orchestra, care nu avea nici o legătură cu scena, se afla în văzul spectatorilor, într-un spaţiu rezervat în faţa scenei, în locul cel mai vizibil, împiedicînd adesea jocul interpreţilor şi abătînd atenţia asistenţei. Înainte de ridicarea cortinei şi între acte, orchestra executa cîte o uvertură de Suppé sau polci cu acompaniament de castaniete. Ce legătură putea exista între asemenea bucăţi muzicale şi reprezentarea lui „Hamlet" pe scenă ? Muzica uşoară nu putea decît să-i dăuneze lui Shakespeare, punîndu-l pe spectator într-o stare sufletească nepotrivită. Trebuia compusă o muzică specială. Dar de unde să iei compozitorul care să cunoască cerinţele dramei ? Bunăoară, noi comandasem o uvertură anume pentru „Ţarul Feodor". A ieşit o simfonie admirabilă, de care drama nu avea însă nevoie [114].

Ne-am lăsat păgubaşi şi de uvertură, şi de muzica dintre acte, iar orchestra am aşezat-o în culise, pentru momentele cînd avea să fie nevoie de ea în piesă.

Trebuia să mai luptăm şi cu alte tradiţii seculare intrate în structura generală a desfăşurării unui spectacol. Astfel, bunăoară, capetele de afiş şi cei care veneau în turneu cînd ieşeau prima dată pe scenă, îşi începeau rolul mulţumind publicului pentru ovaţiile cu care îi întîmpina. La ieşirea lor din scenă, izbucneau iarăşi aplauzele şi artiştii se înapoiau în mijlocul actului, ca să-şi facă plecăciunile. La Teatrul Mic, Lenski începuse să lupte împotriva acestor obiceiuri, dar în alte teatre ele prinseseră rădăcini adînci.

La teatrul nostru s-au suprimat ieşirile la rampă ale actorilor spre a răspunde aplauzelor, nu numai în timpul actului dar şi după fiecare act, precum şi la sfîrşitul spectacolului. Aceasta s-a întîmplat, trebuie s-o recunoaştem, nu în primii ani de existenţă ai teatrului, ci mai tîrziu.

În toate teatrele te primeau lachei şi plasatori îmbrăcaţi în fracuri şi livrele cu nasturi şi galoane de aur, ca la teatrele imperiale. Ei circulau prin sala de spectacol, fără să le pese, în toate direcţiile, deranjînd actorii în jocul lor şi împiedicîndu-i pe spectatori să vadă şi să asculte ce se petrece pe scenă. În teatrul nostru s-a interzis cu stricteţe plimbarea prin sală după începerea spectacolului, atît a personalului, cît şi a publicului. Totuşi, la început, cu toate interdicţiile şi anunţurile, spectatorii nu s-au supus. Se produceau mereu nemulţumiri şi izbucneau chiar scandaluri. Dar, într-o seară, curînd după desfiinţarea obiceiului ca actorii să iasă la aplauze, am observat grupuri de spectatori întîrziaţi alergînd pe culoarul teatrului nostru şi grăbindu-se să se ducă să-şi ocupe locurile înainte de începerea reprezentaţiei. Ce se întîmplase ? Actorii încetaseră de a se mai supune spectatorilor şi nu mai ieşeau la chemările lor. Spectatorul, ne mai simţindu-se în teatru stăpînul atotputernic, s-a supus şi el, ce-i drept cu întîrziere, ordinei pe care o statornicisem.

Toate teatrele aveau draperii roşii de postav, primitiv zugrăvite, ce imitau catifeaua, şi pe cortină erau pictaţi ciucuri de aur. Un colţ ridicat lăsa să se vadă o privelişte cu munţi, văi, mări, oraşe, parcuri, fîntîni şi alte atribute ale poeziei şi frumosului. Ce rost aveau culorile acestea ţipătoare ce-ţi oboseau ochiul şi te împiedicau să prinzi tonurile din decorurile pictorului ? Jos cu ele ! În schimb am atîrnat un material drapat, în tonuri calde şi sobre, rezervînd culorile vii pentru opera pictorului. Am înlocuit de asemenea cortina obişnuită, care se lăsa în jos, printr-una care se desfăcea în lături.

Cea mai importantă muncă era aceea cu actorii. Trebuia să-i unim, să-i contopim, să omogenizăm toate elementele trupei ; tineri şi bătrîni, diletanţi şi profesionişti, rutinaţi şi fără experienţă, talentaţi şi mediocri, viciaţi şi neviciaţi ! Trebuia să-i iniţiem şi să-i facem să priceapă şi pe noii membri ai ansamblului bazele elementare ale artei noastre.

Era o problemă cît se poate de interesantă.

Din nefericire, pe atunci nu aveam încă destulă autoritate asupra actorilor rutinaţi din provincie care făceau parte din trupă. Dar tineretul îl asculta cu plăcere. Desigur, nu-mi făceam iluzii ca în cîteva luni, pînă la începerea spectacolelor, să reuşesc să-i îndrumez pe actorii începători şi să schimb năravurile celor vechi, cu atît mai mult cu cît aceştia luaseră poziţie critică împotriva îndemnurilor noastre şi încercau să ne explice că ceea ce le ceream nu era realizabil, nu se potrivea cu scena şi că spectatorii nu vor înţelege, nu vor aprecia şi nici măcar nu vor prinde subtilităţile pe care le urmăream noi. Susţineau că scena cere un fel mai rudimentar de interpretare, un glas puternic, o dicţiune limpede, un tempo vioi, un ton plin, pe care ei îl înţelegeau nu în sensul plenitudinii unui simţămînt lăuntric, ci în sensul exteriorizării, prin strigăte exagerate, prin gesturi teatraliceşti şarjate, simplificînd linia rolului pe care căutau să-l împăuneze printr-un temperament feroce.

Cînd aveam conflicte cu actorii, apelam la prietenii şi vechii mei colaboratori de la Societatea de artă şi literatură, iar V. I. Nemirovici-Dancenko, la rîndul său, recurgea la concursul elevilor săi ; îi rugam să se urce pe scenă şi să le dovedească celor încăpăţînaţi că exigenţele noastre sînt pe deplin realizabile.

Cînd nici aşa nu-i puteam convinge, ne urcam chiar noi pe scenă, jucam, stîrnind aplauzele emulilor noştri şi ale celor care-şi însuşiseră principiile noastre, şi pe temeiul acestui succes ne sprijineam revendicările. În asemenea momente, Vladimir Ivanovici îşi vădea cu strălucire talentul său actoricesc ce se manifesta în activitatea lui regizorală ; căci pentru a fi un bun regizor, trebuie să fii un actor înnăscut.

Dar nici mijloacele acestea nu erau totdeauna eficace.

Trebuia să recurg adesea la intervenţii mai radicale ca să pot obţine statornicirea principiilor noastre artistice.

Vladimir Ivanovici proceda potrivit propriului său sistem, în timp ce eu aveam alte metode. Îl lăsam în voia lui pe actorul încăpăţînat şi continuam să lucrez cu partenerul lui, căruia îi acordam o atenţie îndoită, găsind pentru el cele mai interesante soluţii şi ajutîndu-l regizoral cu tot ceea ce putea fi de folos unui interpret. Lucram cu el şi în afara orelor de repetiţii, iar pe cel recalcitrant îl lăsam în voia lui. De obicei, veleităţile celui rebel se rezumau în a sta în apropierea cuştii suflerului, în a cocheta într-un fel cu publicul şi în a se autoîmbăta prin folosirea unui ton

declamatoriu şi a unor poze teatrale. Recunosc că, pentru a-l învăţa minte, mă foloseam şi de perfidie, ajutîndu-l să scoată şi mai puternic în relief toate acele convenţionalisme învechite pe care el le numea tradiţie. Ca replică la tonul declamatoriu patetic al actorului rutinat, îl învăţam pe partenerul lui să vorbească simplu, dar simţit, interiorizîndu-şi sentimentele.

În contrast cu simplitatea şi adevărul acestei din urmă interpretări, jocul greşit al actorului îndărătnic ieşea şi mai mult în lumină.

În felul acesta se desfăşurau eforturile noastre pînă la repetiţia de probă, cînd mă înfăţişam pentru întîia oară celorlalţi din trupă şi prietenilor teatrului, cu spectacolul pregătit numai în linii generale. La această repetiţie, îndărătnicii nu se bucurau de nici o atenţie, în timp ce tinerii lor camarazi erau copleşiţi cu laude. Rezultatul acesta avea darul să-i aducă la realitate pe cei încăpăţînaţi. După una din aceste repetiţii, ce se sfîrşise printr-un fiasco total al unui actor cu experienţă, acesta a fost atît de tulburat de ceea ce i se întîmplase, încît a venit cu o troică de la Puşkino pînă la mine la moşie. Era tîrziu noaptea. M-a trezit din somn şi am stat de vorbă cu el. Actorul m-a ascultat de data aceasta ca un elev căzut la examen şi a jurat că pe viitor va fi sîrguincios şi atent. Şi de atunci am putut să-i spun tot ce găseam de cuviinţă şi tot ce nu-i putusem spune înainte, cînd credea că mi-e superior.

În alte momente grele, mă salva acel despotism regizoral pe care mi-l însuşisem de la Chronegk. Ceream o supunere desăvîrşită. Mulţi dintre actori executau însă numai superficial dispoziţiile mele regizorale ; nu erau încă destul de pregătiţi pentru a le înţelege cum trebuie.

N-aveam ce face ! Mă văzusem silit ca într-un răstimp de cîteva luni să creez o trupă, un teatru, un curent nou şi nu găseam nici un alt mijloc prin care să rezolv problema.

Faţă de actorii începători şi lipsiţi de experienţă, întrebuinţam alte procedee. Aceştia nu mi se împotriveau de loc, ci pur şi simplu nu se pricepeau.

Trebuia să le arătăm „cum se joacă" fiecare rol. Tinerii îl copiau întocmai pe regizor, cîteodată cu succes, altă dată fără, dar în orice caz izbuteau să dea un contur interesant rolului.

Desigur că tinerii cei mai talentaţi, cum era cazul cu Moskvin, Gribunin [115], Meyerhold, Lujski, Lilina, Knipper şi alţii, dădeau dovadă şi de iniţiativă proprie în creaţiile lor.

În ceea ce privește literatura dramatică, domeniu în care teatrul aștepta un inovator, întrucît multe din cele ce se prezentau pe scenă erau învechite, Vladimir Ivanovici Nemirovici-Dancenko s-a dovedit a fi omul potrivit.

El a alcătuit un repertoriu nou din piese clasice ruse și străine, printr-o alegere severă și un gust literar rafinat, folosind totodată și unele dintre operele dramatice ale tinerilor autori ruși, opere în care se simțea pulsația acelor vremuri.

Vladimir Ivanovici a început cu Cehov, pe care-l prețuia mult ca scriitor și-l iubea ca prieten. Ca o dovadă a sentimentelor lui, iată următorul fapt : Lui Vladimir Ivanovici i se decernase premiul Griboedov (ce se acorda celei mai bune piese a anului) pentru una din dramele lui, reprezentată în cursul unei stagiuni în care se jucase și „Pescărușul" lui Cehov. Socotind că i s-a făcut o nedreptate lui Cehov, Vladimir Ivanovici a renunțat la premiu în favoarea „Pescărușului". Bine înțeles, prima dorință a lui Vladimir Ivanovici a fost ca să reprezinte pe scena teatrului nostru această piesă a lui Cehov, autor care găsise drumuri noi în literatură, drumuri mai adevărate și mai priincioase artei acelor vremi. În calea înfăptuirii acestui deziderat se ridica o stavilă destul de serioasă, și anume faptul că „Pescărușul" fusese pus în scenă mai întîi la teatrul Alexandrinski din Petersburg și căzuse cu brio, deși fusese jucat de interpreți vestiți [116]. Cehov asistase la acest spectacol și atît felul cum piesa îi fusese pusă în scenă, cît și căderea ei, produsese asupra lui o impresie atît de covîrșitoare, încît nici nu mai voia să se gîndească la o nouă punere în scenă. Vladimir Ivanovici a trebuit să depună multă stăruință ca să-l convingă că insuccesul piesei nu însemna și o înmormîntare a operei literare ce nu fusese pusă în adevărata ei valoare. Cehov nu se mai încumeta să treacă din nou prin chinurile unui autor dramatic. Le gustase. Vladimir Ivanovici a învins totuși și a obținut încuviințarea sa de a pune în scenă „Pescărușul".

Dar iată că în fața lui Vladimir Ivanovici s-a ridicat o nouă stavilă : pe atunci, cei în stare să înțeleagă piesa lui Cehov, care acum ni se pare atît de simplă, erau prea puțini la număr. Se credea că nu are calități scenice, că e monotonă și plicticoasă. Vladimir Ivanovici a avut de luptat în primul rînd cu împotrivirea mea, căci, ca și celorlalți, la prima lectură „Pescărușul" mi s-a părut o piesă ciudată. Idealurile mele literare de pe atunci erau încă destul de elementare. Vladimir Ivanovici mi-a lămurit cîteva seri de-a

rîndul farmecul operei lui Cehov. Ştia să povestească atît de bine subiectul piesei încît, datorită cuvintelor lui, ajungea să pară interesantă. De cîte ori n-am avut mai tîrziu de suferit, şi el, şi noi, şi teatrul, de pe urma acestui talent al său!

Se întîmpla să ne farmece într-atîta vorbindu-ne despre o piesă, încît ne hotăra s-o punem în scenă, pentru ca apoi, la prima lectură, să ne dăm seama că multe din cele ce ne spusese el despre piesă se datorau fanteziei lui şi nicidecum autorului. Cîtă vreme V. I. Nemirovici-Dancenko mi-a vorbit despre „Pescăruşul", piesa mi s-a părut atrăgătoare, dar de îndată ce am rămas singur cu textul în mînă, m-a cuprins din nou plictiseala. Totuşi eu am fost cel care a trebuit să întocmesc punerea în scenă şi planurile deoarece pe vremea aceea eram mai familiarizat decît ceilalţi cu această muncă regizorală pregătitoare.

Pentru executarea acestei sarcini, mi s-a îngăduit să părăsesc Moscova şi să mă duc la moşia unui prieten. Acolo am pregătit punerea în scenă a „Pescăruşului", planul regizoral al montării, trimiţînd treptat filele scrise la Puşkino, ca să se poată începe repetiţiile. Pe atunci actorii erau încă lipsiţi de experienţă şi de aceea metodele despotice de lucru erau aproape inevitabile. Mă retrăgeam în cabinetul meu de lucru şi scriam cu de-amănuntul punerea în scenă, aşa cum o vedeam şi o auzeam în mine. În clipele acestea regizorul nu lua de fel în seamă simţămintele actorului. Eram sincer convins că poţi porunci altora să trăiască şi să simtă după indicaţii străine; le dădeam îndrumări fiecăruia în parte precum şi pentru toate momentele spectacolului şi-i obligam pe interpreţi să urmeze aceste îndrumări.

Scriam indicaţiile de regie fără a scăpa din vedere nici un amănunt şi anume: în ce fel trebuie înţeles rolul şi adnotările autorului; cu ce voce să vorbească actorul şi în ce fel să se mişte şi să acţioneze; pe unde şi cum să treacă. Adăugam unele schiţe speciale cu indicaţii asupra ieşirilor, intrărilor, trecerilor etc. Descriam decorurile, costumele, grima, gesturile, mersul, manierele, ticurile personajelor etc. etc. Această uriaşă muncă cu „Pescăruşul" am fost nevoit să o depun în răstimpul a trei-patru săptămîni petrecute în claustrare. Am stat tot timpul într-unul din turnurile clădirii, de unde mi se întindea în faţa ochilor peisajul trist şi monoton al stepei nemărginite.

Spre mirarea mea, munca mi s-a părut uşoară: simţeam, vedeam piesa.

Ca răspuns la indicaţiile trimise din Puşkino, am primit laude. Mă mirau şi mă bucurau nu laudele lui Vladimir Ivanovici, care fiind pasionat de piesă, putea să fie încîntat şi de munca mea, ci faptul că actorii, care la început se arătaseră ostili piesei, îmi scriau acelaşi lucru [117]. Am fost în cele din urmă anunţat că însuşi Cehov care asistase la repetiţia piesei la Moscova era mulţumit de munca mea. Din aceeaşi scrisoare am aflat că Cehov se interesează în mod deosebit de teatrul nostru, căruia-i prevede mari perspective de viitor.

„Mi se pare că a început să ţină la noi", mi se scria din Moscova.

INCEPUTUL PRIMEI STAGIUNI TEATRALE

Cînd m-am întors la Moscova i-am regăsit pe toţi actorii care plecaseră din Puşkino [118] în localul închiriat.

Cu cît mă apropiam de teatru, simţeam cum nu-mi pot înfrîna un tremur nervos. Mă emoţiona faptul că aveam acum un local al nostru, o scenă, cabine, o trupă cu actori adevăraţi, că aveam putinţa să creăm în acest teatru o viaţă pe care o visasem de mult şi să purificăm arta de orice întinare, să creăm un templu în locul unui teatru de bîlci.

Dar care nu mi-a fost dezamăgirea cînd am găsit aceeaşi atmosferă de bîlci pe care dorisem atît de mult s-o înlătur! Teatrul „Ermitage" din „Karetnîi riad" (a nu se confunda cu vechiul „Ermitage" al lui Lentovski, care nu mai exista) se afla pe vremea aceea într-o stare de nedescris: murdar, plin de praf, prost amenajat, neîncălzit, mirosind acru a berărie încă de pe urma petrecerilor de vară ce avuseseră loc acolo. Teatrul avea o grădină în care publicul fusese distrat o vară întreagă cu felurite divertismente în aer liber. Pe timp urît şi frig, reprezentaţiile se dădeau în sala teatrului. Amenajarea era toată adaptată după cerinţele spectatorului de grădină şi purta pecetea prostului-gust. Aceasta se vedea în toate: în coloritul pereţilor, în desenul tapetului, în combinarea culorilor, în ornamentaţia vulgară, în luxul umil, în afişele lipite pe pereţi, în cortina acoperită cu reclame, în livrelele lacheilor, în alegerea gustărilor de la bufet şi în întreaga organizare şi dezordine jignitoare a casei.

Trebuia să izgonim din el tot ce era de prost-gust ; nu aveam însă destui bani pentru a crea o ambianţă plăcută oamenilor de cultură. Am acoperit cu o vopsea albă pereţii garnisiţi cu inscripţii vulgare. Am ascuns calitatea proastă a mobilei sub o îmbrăcăminte confecţionată dintr-o stofă frumoasă, am pus în toate coridoarele ce dădeau spre sala de spectacole covoare groase care să înăbuşe zgomotul paşilor. Am scos perdelele grosolane de la uşi şi ferestre, am spălat geamurile, am vopsit ramele, am pus alte perdele, de tul, am aşezat prin colţurile mai dizgraţioase plante şi flori exotice, dînd localului o atmosferă plăcută... Oricît ai încerca însă, să dregi nişte vechituri în paraginâ, nu poate ieşi nimic bun. Repari sau vopseşti într-un loc şi altă stricăciune se iveşte într-altul. Aşa, bunăoară, am încercat să bat un cui în peretele cabinei mele, ca să atîrn o poliţă. Pereţii s-au dovedit însă a fi atît de şubrezi şi de subţiri (cabinele fuseseră transformate dintr-o simplă magazie), încît din pricina loviturilor de ciocan a căzut o cărămidă şi s-a făcut o gaură în perete, prin care a dat năvală în cameră aerul rece de afară. Cel mai prost stăteam în ce priveşte încălzitul ; toate ţevile caloriferelor erau stricate. Am fost nevoiţi să le reparăm în grabă, deoarece începuseră gerurile şi era timpul să încălzim în fiecare zi clădirea. Toate aceste stricăciuni ale teatrului ne-au adus destule necazuri şi întîrzieri în muncă. Dar noi nu ne descurajam, ci luptam împotriva piedicilor, care erau destul de serioase. Ţin minte că la unul din spectacole, urmînd să-mi schimb îmbrăcămintea, a trebuit să trag de costum care îngheţase şi se lipise de peretele cabinei. Multe repetiţii au decurs în acompaniamentul zgomotos al meşterilor care dregeau la repezeală ţevile stricate, reparaţii care ţineau numai pînă a doua zi, cînd ţevile se stricau iarăşi. Instalaţia electrică era şi ea defectuoasă şi trebuia mereu verificată, aşa că se repeta mai mult pe întuneric, la lumina cîtorva lumînări. În fiecare zi se iveau alte surprize. Ba se descoperea că decorurile nu încăpeau în scenă şi trebuiau refăcute, simplificîndu-se punerea în scenă ; ba eram nevoit să renunţ la vreun efect la care ţineam şi asta din pricina luminii insuficiente sau a aparaturii mecanice.

Toate acestea întîrziau lucrările tocmai în momentele de mare grabă, adică tocmai în ajunul deschiderii teatrului, eveniment ce trebuia să se producă neîntîrziat, deoarece la casă nu mai era nici un bilet. Paralel cu această activitate gospodărească complicată, se desfăşura şi munca administrativă pregătitoare. Trebuia să pu-

blicăm anunţuri vestind deschiderea teatrului, trebuia de asemeni să dăm un nume întreprinderii noastre, dar de vreme ce încă nu-i puteam prevedea viitoarea structură, această întrebare continua să plutească în aer, amînîndu-i-se răspunsul de la o zi pe alta. „Teatrul pentru toţi", „Teatrul de dramă", „Teatrul Moscovei", „Teatrul Societăţii de artă şi literatură", toate aceste nume erau criticabile şi nu se ţineau în picioare. Dealtminteri ne era imposibil să ne concentrăm şi să ne gîndim cum trebuie la această întrebare pusă în grabă pe ordinea de zi, căci toată atenţia ne era îndreptată asupra pieselor ce se repetau. De la masa regizorului îţi dai mai bine seama de multe neajunsuri. Aşa bunăoară simţeam că într-un anumit loc al spectacolului existau lungimi, într-altul ceva nefinisat, că în montare se strecurase o greşeală care dăuna impresiei. Dacă aş mai fi avut posibilitatea să revizuiesc toată piesa, le-aş fi remediat, dar acest lucru era cu neputinţă în situaţia în care ne aflam. În afară de aceasta, din lipsă de lumină, nu puteam vedea limpede grupările şi mimica actorilor şi nici nu-mi puteam forma o părere despre decoruri ; se mai întîmpla apoi, ba ca vreun actor care fusese chemat să încerce un costum să întîrzie din pricina aceasta cu intrarea în scenă, ba ca tocmai în clipa cea mai critică, să fiu chemat chiar eu însumi la birou, pentru că venise cineva cu nişte treburi ce nu sufereau amînare. Năzuiam ca Tantal spre ceva ce-mi scăpa mereu din mîini.

Într-unul din aceste momente de dibuiri şi lupte, cînd simţeam că-mi mai lipsesc doar cîteva clipe de răgaz pentru a pătrunde taina scenei, a actului, a piesei în întregul ei, am auzit în spatele meu glasul lui Vladimir Ivanovici :

— Nu mai putem aştepta. Eu propun să numim întreprinderea noastră „Teatrul de Artă pentru toţi"... Eşti de acord ? Da sau nu ? Trebuie să hotărîm chiar acum.

Recunosc că în clipa cînd m-a luat aşa pe nepusă masă cu această întrebare, îmi era indiferent ce nume va purta teatrul. Aşa că, fără să mai stau mult pe gînduri, mi-am dat încuviinţarea.

A doua zi însă, cînd am citit în gazete anunţul „Teatrul de Artă pentru toţi, din Moscova", m-a cuprins groaza, căci mi-am dat seama cîtă răspundere ne-am luat asupră-ne prin cuvîntul „de Artă".

Din această pricină m-am simţit foarte tulburat.

Dar soarta m-a consolat : în aceeaşi zi, după ce am lucrat cu Vladimir Ivanovici, Moskvin a repetat rolul ţarului Feodor, fă-

cîndu-mi o impresie puternică[119]. Am plîns urmărindu-i jocul, am plîns pentru că eram mişcat, am plîns de bucurie şi de speranţă la gîndul că între noi se găseau oameni atît de talentaţi cu perspective atît de mari de viitor. Aveam pentru ce să mă frămînt şi să muncesc ! Tot în aceeaşi seară ne-au delectat A. L. Vişnevski [120] în Boris Godunov, V. V. Lujski în I. Şuiski, O. L. Knipper în Irina şi alţii.

Vremea trecea. Sosi şi seara din ajunul deschiderii. Repetiţiile se terminaseră, dar se părea că nimic nu se făcuse şi că spectacolul nu era încă gata. Mă chinuia gîndul amănuntelor care nu erau puse la punct şi care puteau nărui întregul spectacol. Aş fi vrut să repet toată noaptea, însă Vladimir Ivanovici stărui cu înţelepciune să încetăm lucrul, ca să dăm actorilor posibilitatea să se liniştească şi să se concentreze pentru ziua hotărîtoare cînd urma să aibă loc solemnitatea deschiderii teatrului, adică 14 octombrie 1898 [121]. N-am putut părăsi teatrul, cu toate că era foarte tîrziu, pînă nu s-a terminat şi ultima repetiţie. Ştiam că acasă tot n-am să dorm şi de aceea şedeam într-un fotoliu de la parter, aşteptînd momentul să se monteze cortina cenuşie de stofă, care, prin neaşteptata ei simplitate şi distincţie, ni se părea că va fi sortită să revoluţioneze întreaga artă teatrală [122].

Iată şi ziua deschiderii. Cei care colaborasem la spectacol, eram cu toţii pe deplin conştienţi că viitorul nostru, însăşi soarta noastră, avea să se decidă acum. În seara asta ori aveam să păşim pe porţile cele mari ale artei, ori ele aveau să se închidă în faţa noastră. În cel de al doilea caz, nu-mi mai rămînea decît să mă închid pentru totdeauna între pereţii plicticoşi ai unui birou.

Gîndurile şi tristele perspective pe care mi le imaginam au căpătat o acuitate deosebită în memorabila zi a inaugurării. Emoţia mi-era stimulată de neputinţa în care mă aflam : munca regizorului luase sfîrşit, ea rămăsese în urmă, acum le venea rîndul actorilor. Numai ei puteau scoate spectacolul la liman, în timp ce mie nu-mi mai rămînea nimic de făcut decît să mă zbat, să mă chinuiesc între culise, fără să le pot veni într-ajutor. Vă închipuiţi ce înseamnă să stai în cabină, cînd acolo, pe scenă, se desfăşoară bătălia cea mare ? Nu era de mirare deci că voiam să folosesc din plin, înainte de ridicarea cortinei, ultimele clipe pe care le mai aveam ca să-mi dau tributul la spectacol. Trebuia să iau pentru o ultimă oară contact cu actorii şi să le dau curaj.

Căznindu-mă să înfrunt spaima pe care o aveam de viitor, prefăcîndu-mă că sînt vioi, vesel, calm şi plin de încredere, am adresat actorilor — înainte de a se suna pentru a treia oară soneria — cuvinte de îmbărbătare, de parcă aş fi fost un conducător de oaste în ajunul unei lupte hotărîtoare. Mi se cam stinsese glasul de emoţie şi-l simţeam întretăiat de un ritm neobişnuit al respiraţiei... Deodată, însă, începu să se cînte uvertura care îmi acoperi glasul. Văzîndu-mă în imposibilitate de a mai continua, nu-mi mai rămase altceva de făcut decît să mă apuc să dansez ca să-mi cheltuiesc energia clocotitoare pe care aş fi vrut s-o transmit colaboratorilor mei. Şi am început să dansez, cîntînd şi strigînd cuvinte de îmbărbătare, palid ca un cadavru, cu ochii încărcaţi de spaimă, cu respiraţia întretăiată şi cu mişcări convulsive. Acest dans tragic a fost botezat mai tîrziu „Dansul morţii".

— Părăseşte scena, Konstantin Sergheievici ! Numai decît ! Nu-i tulbura pe actori ! îmi porunci, sever şi categoric, asistentul meu, actorul N. G. Alexandrov [123], căruia-i încredinţasem conducerea spectacolului, dîndu-i puteri depline. N. G. Alexandrov era excepţional de dotat în ceea ce priveşte cunoaşterea sufletului actoricesc şi avea autoritate şi prezenţă de spirit în momentele critice.

Mi-am întrerupt brusc dansul şi, izgonit în felul acesta şi umilit în simţămintele mele de regizor, am părăsit scena şi m-am închis în cabină.

„Am dat din mine tot ce am putut acestui spectacol, şi acum, în clipa cea mare, sînt izgonit ca un străin !"

Cititori, să nu mă compătimiţi ! Nu erau decît lacrimi de actor : noi sîntem sentimentali şi ne complacem în rolul *nevinovăţiei jignite*, nu numai pe scenă, dar şi în viaţă !

Mai tîrziu am preţuit, desigur cum se cuvine, curajul civic şi fermitatea lui Alexandrov.

Şi iată, cortina se ridica pentru prima oară spre a se reprezenta tragedia contelui A. K. Tolstoi „Ţarul Feodor". Piesa începea cu cuvintele : „Mă bizui mult pe acest lucru !" frază care atunci mi se părea semnificativă şi profetică.

Nu voi descrie spectacolul atît de cunoscut tuturor, ci voi vorbi numai de punerea în scenă a cîtorva tablouri care astăzi nu se mai reprezintă.

Primul dintre ele înfăţişa un ospăţ la curtea lui Ivan Petrovici Şuiski, pe care acesta îl dădea în scopul de a aduna semnături pe jalba privitoare la despărţirea ţarului de ţarină. Ospeţele boiereşti

erau de multă vreme reprezentate pe scenele ruseşti după acelaşi calapod învechit şi îngrozitor de care trebuia să ne ferim cu orice preţ. Am pus în scenă tabloul într-o formă mai originală („pe acoperişuri", cum au poreclit-o actorii). Decorul înfăţişa terasa acoperită a unei case ruseşti cu pilaştri uriaşi de lemn. Aceasta ocupa jumătatea stîngă, dinspre spectator, a scenei şi era despărţită de rampă şi public printr-o balustradă care ascundea pînă la jumătate trupurile tuturor actorilor ce se aflau dincolo de ea. Montarea căpăta astfel o notă originală. Jumătatea din dreapta a scenei înfăţişa în perspectivă acoperişul şi o vedere asupra Moscovei. În afară de faptul că terasa, care ocupa jumătate din lăţimea scenei, era originală, ea aducea şi o economie teatrului, prin numărul figuranţilor care luau parte la scena ospăţului. Cu cît rămîne mai puţin loc pentru figuranţi, cu atît mulţimea pare mai deasă şi e nevoie de mai puţini participanţi. Dacă cu numărul de figuranţi pe care-l aveam la dispoziţie, ospăţul ar fi fost reprezentat pe întreaga scenă, ar fi părut sărac. Pe atunci nu aveam posibilitatea să întreţinem cadre prea mari de auxiliari.

Terasa acoperită cotea după colţul casei pe planul al doilea şi se pierdea la stînga în culise. Figuranţii şi artiştii erau aşezaţi cu multă dibăcie la cotitură, unde creau multă însufleţire în jurul lor, dînd spectatorului o impresie de întindere şi adîncime. Părea că şi acolo, în culise, era multă lume şi fierbere.

Costumele pitoreşti ale boierilor, slugile purtînd tăvi uriaşe pe care se vedeau gîşte şi porci întregi, hălci imense de carne de vacă, fructe şi legume ; butoaie de vin, farfurii şi căni uriaşe, aduse din Nijni-Novgorod ; oaspeţii ameţiţi de băutură şi petrecere ; frumoasa prinţesă Mstislavskaia, care trecea pe rînd musafirilor cupa cu vin, în calitate de fiică a gazdei, lărmuiala de voci vesele, discuţii serioase sau pălăvrăgeli glumeţe, iar ceva mai încolo şirul lung de boieri care-şi puneau semnăturile pe jalbă, toate acestea păreau pe atunci noi şi neobişnuite.

Acest tablou contrasta cu scena împăcării dintre Godunov şi Ivan Petrovici Şuiski, bine cunoscută acum tuturor în Rusia, Europa şi America, scenă în care era înfăţişată viaţa de la curte, cu eticheta ei, temenelile, veşmintele, ţesăturile, tronul şi ceremoniile.

Mai era demn de atenţie şi un alt tablou, „Pe Iauza", în care eroul naţional Şuiski, arestat fiind, este dus din ordinul lui Boris Godunov în temniţă spre a fi executat. Scena aceasta se petrecea

pe un pod, afară din oraş, în drum spre temniţă. În partea dreaptă a decorului (în spre spectatori), din primul plan care înfăţişa un drum mare, se întindea un pod de bîrne peste toată scena pînă în fund în spre decorul din stînga, din ultimul plan. Acolo podul cobora iarăşi pe pămînt, pe drumul mare. Sub pod curgea un rîu şi se vedeau bărci şi şlepuri. Pe pod era o forfotă continuă şi se vedeau trecînd fel de fel de oameni caracteristici, în costume vechi de muzeu, din guberniile regiunii mijlocii a Rusiei. La intrarea pe pod stăteau nişte cerşetori şi un guslear * orb care cînta un cîntec compus de Grecianinov. Acest cîntec trebuia să îndemne mulţimea ce trecea pe pod la răscoală împotriva lui Godunov. Mulţimea se oprea, asculta, era din ce în ce mai densă şi spectatorul vedea cum e prinsă în volbura răzmeriţei, ascultînd cuvintele lui Kuriukov, un bătrîn de o sută de ani, partizan înfocat al familiei Şuiski. La apariţia familiei Şuiski, înconjurată de puşcaşi, se încinge o luptă crîncenă. Puşcaşii ies învingători. Babele bocesc şi sărută mîinile şi picioarele eroului lor naţional, luîndu-şi rămas-bun, iar el le dă ultima lui povaţă înainte de moarte [124].

LINIA ISTORICĂ ŞI DE GEN ÎN PUNERILE ÎN SCENĂ ALE TEATRULUI

N-am să descriu toate punerile în scenă ale Teatrului de Artă din Moscova. Au fost prea multe la număr şi materialul privitor la ele e prea vast. În afară de aceasta, multe dintre ele au fost realizate sub exclusiva conducere a lui V. I. Nemirovici-Dancenko, şi, cu toate că eram la curent cu planul acestor lucrări, n-am luat parte la elaborarea lor. E vorba de punerea în scenă a întregii serii a pieselor lui Ibsen „Brand", „Rosmersholm", „Peer Gynt" şi altele, precum şi de punerea în scenă a operelor dramatizate ale lui Dostoievski „Fraţii Karamazov" şi „Nikolai Stavroghin" care au jucat un rol deosebit în teatrul nostru, a piesei „Ivanov", a lui „Boris Godunov" de Puşkin, a „Anatemei" şi a altor piese de

* Cîntăreţ la „gusli", vechi instrument muzical de coarde, care se ţinea pe genunchi şi la care se cînta cu ambele mîini. (N. trad.)

L. Andreev, a dramei „Miserere" de Iuşkevici şi a piesei „Va fi bucurie" de Merejkovski. Sînt nevoit aşadar să-mi restrîng şirul amintirilor, grupînd materialul şi scoţînd în evidenţă îndeosebi ceea ce a fost mai specific pentu evoluţia Teatrului de Artă, precum şi influenţele mai puternice care şi-au lăsat pecetea asupra evoluţiei mele artistice.

Pentru a mă descurca mai lesne în cuprinsul acestui material, voi împărţi în primul rînd activitatea teatrului în trei perioade: cea dintîi, de la înfiinţarea lui, adică din anul 1898 şi pînă la revoluţia din 1905; cea de a doua, de la 1906 pînă la Marea Revoluţie din Octombrie, şi cea de a treia, de la Marea Revoluţie din Octombrie pînă în zilele noastre.

Voi vorbi, mai întîi, despre activitatea din prima perioadă, cea a dibuirilor în teatru, prezentînd pe scurt greşelile, frămîntările, concluziile şi roadele. Să nu se mire cititorul de severitatea şi exigenţa pe care le voi arăta faţă de mine însumi, faţă de munca mea şi faţă de rezultatele obţinute. Să nu ia această severitate drept poză: e doar un lucru foarte firesc la cel ce caută mereu noul. Căci dacă cele găsite îl satisfac pe artist şi el se culcă pe lauri, cercetările lui încetează şi avîntul se domoleşte. Pentru spectatorul care se mulţumeşte cu un rezultat imediat, multe dintre realizările Teatrului de Artă din Moscova, ale regizorilor, actorilor lui şi ale mele, i se vor fi părut deseori însemnate şi de bună calitate. Pentru mine însă, şi pentru mulţi dintre noi, cei care aveam mereu privirile aţintite înainte, aceste realizări ni se şi păreau învechite şi înapoiate, în comparaţie cu posibilităţile pe care le întrezăream.

Prima perioadă a Teatrului de Artă e un fel de continuare a activităţii desfăşurate de Societatea de artă şi literatură. Acum, ca şi atunci, temperamentul nostru tineresc, expansiv, era sensibil la orice inovaţie în artă, chiar cînd era vorba de ceva trecător, de o simplă modă. În căutările din acea epocă, nu exista nici un sistem, regulă sau criterii conducătoare îndeajuns de întemeiate. Mă bălăbăneam dintr-o parte în alta, tîrînd după mine tot ce descoperisem înainte. Adăugam toate inovaţiile la vechiul bagaj şi le duceam apoi în direcţia opusă spre altceva nou care mă atrăgea. Pe drum se mai pierdea din ceea ce dobîndisem înainte; multe avuseseră vreme să degenereze în simplu şablon. Totuşi, cîte ceva din ceea ce era de seamă şi necesar se cristaliza în ascunzişurile sufletului meu de creator sau se adăuga la cuceririle tehnicii în formare.

Astfel activitatea noastră se desfăşura şi se dezvolta pe multe căi şi în multe direcţii. Drumurile căutărilor noastre în materie de creaţie se despărţeau, se împreunau iarăşi şi se împleteau între ele asemeni firelor unei funii răsucite.

Voi proceda ca şi cum aş trage unul cîte unul firele funiei şi l-aş examina pe fiecare în parte. Vreau ca prin acest exemplu plastic, fiecare fir în parte să fie personificarea unui şir lung, a unei întregi serii de puneri în scenă şi de cercetări.

Prima serie de spectacole, caracteristice etapei de început a activităţii noastre artistice, a fost realizată pe linia *realismului istoric* în teatru. Din această categorie fac parte punerile în scenă ale pieselor „Ţarul Feodor", „Moartea lui Ivan cel Groaznic", „Shylock", „Antigona", „Henschel", „Puterea întunericului", „Iuliu Cezar" şi altele.

Voi începe cu „Moartea lui Ivan cel Groaznic" de A. K. Tolstoi [125], spectacol care ca metodă de regie şi ca joc era o continuare directă a spectacolului „Ţarul Feodor".

Cu prilejul acestei realizări teatrale, s-a putut vedea cu şi mai multă putere şi plinătate realismul istoric cu toate însuşirile şi defectele lui inerente. Punerea în scenă a piesei „Moartea lui Ivan cel Groaznic" avea o seamă de calităţi care merită să fie amintite. Să luăm bunăoară, primul tablou care se petrece în Dumă.

O încăpere joasă, ogivală, sumbră şi apăsătoare ca întreaga domnie a lui Ivan cel Groaznic. E dimineaţă, aproape întuneric. Atmosfera e aceea ca înainte de slujba bisericească de dimineaţă, cînd în umbră se adună credincioşii cu chipuri încruntate, cu mişcări domoale, încă amorţite de somn şi cu glasurile răguşite, somnoroase. Oamenii stau grupuri-grupuri, vorbesc puţin, duşi mai mult pe gînduri. Boierii, întruniţi în această încăpere, sînt abătuţi din pricina grelelor împrejurări. Ţarul Ivan abdică, n-au cu cine să-l înlocuiască. Sînt într-atît de terorizaţi cu toţii, încît nici nu îndrăznesc să-l roage să rămînă pe tron. Se luminează de ziuă. Cea dintîi rază, care răzbate prin ferestruică, cade pe capul tînărului boier cu numele de Boris Godunov şi raza aceasta parcă i-ar da puteri. Rosteşte o cuvîntare strălucită care-i îmbărbătează pe toţi. Boierii se duc la ţar să stăruie să primească tronul.

Iată şi tabloul următor care are loc în odaia de culcare a ţarului, îl aflăm, rob păcătos, închinîndu-se şi pocăindu-se. Chinuit

de nesomn, țarul, în straie călugărești, își sfîrșește tocmai ruga în fața iconostasului unde sînt aprinse toate lumînările ale căror licăriri se răsfrîng în strălucirea aurului și a nestematelor de pe icoane. Printr-o ușă mică, ce dă în altar, se vede o siluetă întunecată, înaltă, care face cu ultimele puteri sute de mătănii. În sfîrșit, țarul intră aplecat, cu fața palidă, trasă, cu ochii stinși, și cade istovit într-un jilț de lîngă pat. Prin fereastră se vede lumina azurie a dimineții. Vin boierii. Țarul se dezbracă în grabă și, rămînînd numai în cămașă, se culcă în pat și se preface că trage să moară. Încet, umblînd în vîrful picioarelor, cu capetele plecate ca niște condamnați la moarte, boierii se apropie de pat și-l înconjoară ; îngenunchiază încetișor, fac mătănii lovind podeaua cu fruntea, apoi rămîn prosternați pe jos, fără a cuteza să se miște. Țarul nu se clintește nici el, ca și cum ar dormi. Urmează o pauză chinuitoare, o vorbă rugătoare abia șoptită a lui Boris, după care urmează o unanimă și fierbinte implorare... Năzurosul țar rezistă o bucată de vreme și în sfîrșit acceptă, punînd condiții îngrozitoare. De sub plapumă se ivește piciorul lui gol, slab, alb. Se ridică anevoie din pat. Ceilalți îl ajută, îl îmbracă în veșminte împărătești, i se pune coroana pe cap, i se dă în mînă sceptrul și globul de aur, simbol al puterii și, în văzul tuturor, dintr-un bătrîn istovit, uscat, care abia își mai trăgea sufletul se înalță Groaznicul, înspăimîntătorul țar cu nas coroiat și priviri vulturești. Cu un glas liniștit, pătrunzător, rostește imediat după urcarea sa pe tron condamnarea la moarte a boierului Sițki care se încumetase să nu vină împreună cu ceilalți pentru a cădea în genunchi înaintea țarului. Se aud dangătele clopotelor. Alaiul se îndreaptă ceremonios spre catedrală pentru rugăciune. În urma lui pășește hotărît și plin de încredere unul dintre cei mai inteligenți și mai cruzi stăpînitori dintre țari : Ivan Vasilievici cel Groaznic.

În timp ce se puneau în scenă „Țarul Feodor" și „Moartea lui Ivan cel Groaznic", cea mai de seamă grijă a noastră a fost să înlăturăm șabloanele pieselor rusești a căror acțiune se petrecea în trecut, folosite pe atunci în teatrul rusesc. Trebuie să recunosc că șabloanele acestea erau tot atît de neplăcute pe cît erau de obsedante și molipsitoare. Numai ce te atingeai de ele, că și puneau stăpînire pe tine : îți intrau în cap, în inimă, în urechi, în ochi. Se impunea să găsim cu orice risc pentru piesele istorice *noi* metode de joc, care să le înlăture pe cele perimate. Și am izbutit uneori

în dauna valorii intrinsece a lucrurilor care constituie baza în artă. Cu avîntul nostru revoluționar treceam direct la rezultatele exterioare ale efortului de creație, sărind peste foarte însemnata etapă de început : adîncirea sentimentului. Cu alte cuvinte, ne porneam să plăzmuim personaje fără a trăi fondul lor sufletesc pe care trebuia să-l exprimăm.

Necunoscînd alte căi, actorii treceau direct la imaginea exterioară. Pentru plăzmuirea acesteia, încercam diferite costume, încălțăminte, bărbi, mustăți, pălării, peruci, nasuri, cu speranța de a prinde chipul, glasul și de a ne identifica fizicește cu personajul respectiv. Dibuiam la întîmplare, pe ghicite și repetiții de-a rîndul se scurgeau numai în căutarea acestei imagini exterioare. Însă, tot răul e spre bine : se întrezărea și în acest caz un folos, căci artiștii învățau să pună stăpînire pe *caracteristicile exterioare* ale rolurilor, ceea ce e o latură importantă în creația artistică. Împreună cu celelalte inovații exterioare, metoda aceasta a servit la o mai temeinică propagare și statornicire a *realismului istoric* în teatrul nostru.

Trebuie să mărturisesc cu tot regretul că tot mai continuam să întrebuințez pe atunci vechile metode rudimentare de regie, adică pe de o parte să scriu întreaga punere în scenă, iar pe de altă parte să joc toate rolurile pentru ca actorii tineri să mă copieze, pînă își vor însuși felul meu de a vedea și-l vor considera ca pe al lor propriu. Dar ce altceva puteam face ? Încă nu știam cum să-i învăț pe ceilalți. Nu mă pricepeam decît să-mi compun singur jocul, și asta pe dibuite, fără școală, fără disciplină, pentru că tîrîsem după mine în teatru un sac întreg de fel de fel de încercări, de sisteme, de metode, amestecate de-a valma, talmeș-balmeș. Și nu-mi rămînea altceva de făcut decît să vîr mîna în sac și să scot la întîmplare ce se nimerea.

Realismul istoric pe care îl afirma teatrul nostru s-a bucurat de un mare succes. Se vorbea despre noi atît în presă cît și în societate. Instituția noastră era definitiv declarată ca fiind un teatru al realismului istoric în care se dădea o atenție deosebită amănuntelor naturaliste și autenticității obiectelor și punerii în scenă. Această idee greșită a prins rădăcini și a supraviețuit pînă în ziua de astăzi, cu toate că în decursul ultimului pătrar de veac am străbătut o cale lungă prin cele mai felurite și opuse etape de dezvoltare artistică, trăind un întreg șir de evoluții și reînnoiri. Aceasta este

însă o caracteristică generală a opiniei publice ; o dată ce şi-a format o părere, nu mai vede altceva. Reputaţia noastră o dată fixată, a rămas de neclintit.

Adevărul este că teatrul nostru însemna cu totul altceva decît îşi închipuiau şi îşi mai închipuie mulţi. El a luat fiinţă şi fiinţează şi acum pentru rezolvarea unor înalte probleme de artă. Pe drumul dezvoltării noastre, realismul istoric a fost numai o fază primară, de trecere, fază care a rezultat din diferite cauze.

Aceste cauze erau numeroase şi cea dintîi dintre ele era insuficienta pregătire a actorilor. Noi căutăm să-i ocrotim, acoperindu-le lipsurile prin noutatea amănuntelor istorice şi cotidiene ale epocii în care se desfăşura acţiunea.

Născut din sămînţa tradiţiilor lui Şcepkin, teatrul nostru a afirmat întotdeauna primatul actorului pe scenă. De dragul lui şi pentru el, făceam tot ce ne stătea în putinţă. Pe atunci, situaţia actorilor tineri şi începători nu era prea uşoară şi ei aveau cu adevărat nevoie să fie ajutaţi. Le cădea pe umeri o sarcină grea şi o răspundere care le depăşea unora dintre ei puterile şi anume celor lipsiţi de experienţă şi neştiutori. Să nu uităm însă că, pentru a asigura existenţa teatrului, eram nevoiţi să ne creăm cît mai multe succese şi, cum tineretul nu era îndeajuns de pregătit, trebuia, pe de o parte, să-i ascundem lipsa de pregătire, iar pe de altă parte, să recurgem la sprijinul celorlalţi care concurau la realizarea spectacolului, cerîndu-le lor o contribuţie mai mare la efortul necesar unei creaţii colective.

Cînd teatrul dispunea de cîte un pictor talentat, centrul de greutate al spectacolului îl constituiau decorurile şi costumele. Întrucît teatrul avea regizori, atunci trebuia ca ingeniozitatea acestora să asigure succesul, uimind spectatorii prin fastul şi ineditul punerii în scenă, pentru ca astfel să acopere greşelile şi lipsa de experienţă a actorilor. Sub scutul regizorilor şi al pictorilor, dar fără ca acest scut să se observe, actorii aveau posibilitatea să se dezvolte şi trupa să se formeze.

Punerea în scenă era realistă din pricină că regizorii, nedispunînd pe atunci decît de actori lipsiţi de experienţă, se vedeau siliţi să le pună numai probleme simple de creaţie pe care aceştia să le poată rezolva prin ceea ce ştiau din viaţa cotidiană, familiară lor. Era firesc deci ca acest lucru să contribuie la sublinierea liniei realismului istoric bazat pe cotidian, linie urmată de teatrul nostru.

O contribuţie însemnată în direcţia aceasta o aducea şi spiritul revoluţionar ce domnea în teatru. Lozinca noastră era : „Jos cu vechiturile ! Trăiască tot ce e nou !"

Tineretul care abia învăţa să umble pe scenă ne ţinea isonul în ceea ce priveşte inutilitatea lucrurilor învechite, pe care nici nu avusese cînd să le cunoască. Priveam cu dispreţ la teatrul şi la actorul de şcoală veche şi vorbeam numai despre crearea unei arte noi. Această stare de spirit s-a manifestat cu putere îndeosebi în prima fază, a începuturilor, pesemne pentru că simţeam instinctiv în ea o justificare şi un motiv de a ne încrede în viitorul nostru.

Dar ce anume consideram noi a fi nou, neaşteptat şi revoluţionar faţă de convenţionalismul teatral care domnea în majoritatea teatrelor de atunci ?

Spre nedumerirea contemporanilor noştri, acest ceva era tocmai realismul psihologic, verosimilitatea simţămintelor şi a sensibilităţii artistice. Toate acestea reprezentau lucrul cel mai anevoie de realizat din tot ceea ce ne cere arta noastră şi cel care necesită o îndelungată pregătire lăuntrică.

Revoluţionarii sînt însă nerăbdători. Simt nevoia să schimbe cît mai repede lucrurile vechi, să vadă rezultatele neîntîrziate, limpezi, convingătoare ale schimbărilor şi victoriilor lor şi să creeze cît mai repede noul, arta nouă.

Un lucru real căruia-i transformi în felul acesta aspectul exterior, material, atrage în primul rînd atenţia, deoarece îl vezi şi-l cuprinzi dintr-o dată şi-l iei drept o realizare a artei adevărate, drept o descoperire fericită şi o izbîndă a noilor elemente asupra celor depăşite. Păşind pe făgaşul realismului exterior, am mers pe o linie de minimă rezistenţă.

Ce-i drept, trebuie însă să recunoaştem că printre aceste greşeli ale noastre se strecura, poate chiar în mod inconştient, esenţa foarte importantă a creaţiei, temelia tuturor artelor şi anume tendinţa spre *adevărul artistic autentic*. Pe vremea aceea, adevărul acesta artistic se manifesta mai mult din punct de vedere exterior, ca un adevăr obţinut prin autenticitatea obiectelor : mobilă, costume, recuzită, lumină, sunet, chipul exterior al actorilor şi viaţa lor fizică exterioară ! Dar numai faptul că izbutisem să aducem cel puţin adevărul acesta artistic exterior pe scenă, cînd aiurea domnea încă minciuna teatrală, ne deschidea el singur oarecari perspective în viitor.

TENDINȚA SPRE FANTASTIC

Tendințele noastre spre fantastic au avut ca rod o nouă serie de puneri în scenă la teatrul nostru. Mă gîndesc la piesa „Snegurocika" („Fata de zăpadă") și la „Pasărea albastră" de mai tîrziu.

De multă vreme mă pasiona fantasticul în teatru. De dragul lui, eram gata oricînd să pun o piesă în scenă. Mă desfăta, mă destindea, era frumos, pasionant, era gluma căreia artistul îi duce cîteodată dorul.

Într-o șansonetă franțuzească se spune :

De temps en temps il faut
Prendre un verre de Cliquot *.

Pentru mine, fantasticul era ca o cupă de șampanie. Iată de ce am pus cu plăcere în scenă „Fata de zăpadă", „Pasărea albastră" etc. Bineînțeles că nu numai subiectul lor mă pasiona, dar și excepționala frumusețe a eposului rusesc în „Fata de zăpadă" sau personificarea artistică a simbolului din „Pasărea albastră".

E plăcut să născocești lucruri pe care viața nu le cunoaște, dar care totuși există în noi, în poporul nostru, în superstițiile și fantezia lui.

„Fata de zăpadă" a lui Ostrovski este un basm, o legendă națională, un vis povestit în versuri admirabile, pline de sonoritate. S-ar fi putut crede că acest dramaturg, considerat drept un realist, nu scria decît versuri minunate și nu se preocupa decît de poezie pură și de romantism.

Voi schița cîteva momente din punerea în scenă a acestei piese. Bunăoară, prologul. Decorul înfățișează un deal împădurit și acoperit cu troiene mari de zăpadă. Vegetația este mai bogată jos, spre poalele dealului, adică spre rampă. Iarna și gerul au despuiat de frunze copacii și tufișurile și acum cioturile negre, strîmbe și rămuroase ale acestora pornesc în toate direcțiile, gemînd și lovindu-se unele de altele la răbufnirile vîntului. De la rampă pînă la punctul cel mai înalt al scenei, la ștangile din fund, se înălțau, pe toată deschiderea scenei, practicabile, oferind suprafețe la diferite niveluri. Pe practicabile erau puși saci mari cu fîn, care reprezentau

* Din cînd în cînd trebuia să bei un pahar de Cliquot (în limba franceză). Cliquot — marcă de șampanie franțuzească. (N. trad.)

suprafața neregulată a zăpezii. Copacii și tufișurile ninse se plecau sub povara zăpezii. În depărtare răsunau cîntecele mulțimii. Erau locuitorii unui sat bogat din împărăția lui Berendei, care sărbătoreau lăsata-secului după un obicei păgîn, ducînd o momîie de paie pe care la urmă o ardeau. O mulțime veselă de tineri năvălesc cîntînd și dansînd odată cu moșnegi și babe ; ei aleargă pe povîrnișurile dealului, cad, se scoală, joacă hora în jurul momîii și pleacă mai departe, în căutarea unui loc mai potrivit pentru ca să-i dea foc. Doar cîteva perechi de îndrăgostiți, gîndindu-se la postul care-i așteaptă, s-au ascuns pe sub copaci și nu se mai satură sărutîndu-se. În sfîrșit, se fac și ei nevăzuți în rîsete și joc. Se așterne o tăcere solemnă. În pădurea misterioasă, vîntul se zbenguie, făcînd copacii să geamă ; începe să viscolească, iar în depărtare răsună o întreagă simfonie de sunete ciudate : vine Gerilă. Se aud chiotele lui voinicești, la care îi răspund din depărtare, prin aceleași sunete, tot felul de vietăți și duhuri ale pădurii, sălbăticiunile și copacii. Între timp, pe proscenium, acolo unde se vedeau cioturile dese ale tufișurilor, crengile încep să se miște, lovindu-se unele de altele, ca niște degete. Se aude un troznet, un scîrțîit care se preschimbă în oftat și se sfîrșește cu țipetele ascuțite ale duhurilor pădurii. Acestea stăteau ascunse în tufișuri sau, mai bine zis, erau ele însele tufișurile, însă acum, smulgîndu-se parcă din pămînt, au luat o înfățișare ciudată, dînd impresia unor copaci sau a unor ființe bizare, cu trunchiurile diforme învelite în scoarță de copac, cu capul pătrat ca niște buturugi, din care ies în toate părțile cioturi și ramuri strîmbe. În loc de mîini au de asemenea două uriașe cioturi strîmbe. Unele din aceste ființe ciudate sînt slabe, deșirate, ca niște copaci uscați, cu mușchi cărunt crescut pe ei, un mușchi care aduce cu barba și părul cărunt al bătrînilor, altele sînt burduhănoase, grase, cu cîlți de mușchi și zăpadă spînzurînd ca un păr de femeie ; altele sînt mici ca niște copii. Se sculau cu toții cît erau de mari și începeau să alerge pe proscenium, căutînd parcă pe cineva. Toată familia spiridușilor în forfotă dădea impresia unei păduri înviate și crea o iluzie scenică cu totul neașteptată, spre spaima doamnelor nervoase din primele rînduri.

Fantasticul e realizat atunci cînd spectatorul nu-și dă seama dintr-odată cum a fost înfăptuită iluzia scenică. De data aceasta, chiar că nu se putea ghici dintr-odată că tufișurile ce se vedeau pe proscenium încă de la începutul actului nu erau altceva decît niște oameni travestiți, figuranți.

Un urs, tulburat de zgomot, își scotea capul din bîrlog și ieșea afară, amestecîndu-se printre spiridușii care mișunau în toate părțile. El se desprindea minunat pe fondul alb al zăpezii: negru, uriaș, lățos, cu blana frumoasă, de ziceai că-i viu.

Iluzia era deplină și nu-ți puteai da seama cum a fost realizată această fiară. Nu-ți venea să crezi că înlăuntrul ei stătea ascuns un figurant care transpira sub costumul făcut din blana unui urs întinsă pe niște cercuri ce întrupau foarte bine ființa sălbăticiunii. Interpretul studiase rolul vreme îndelungată, observînd viața și obiceiurile urșilor din grădina zoologică. Un morman de zăpadă îi ascundea partea inferioară a trupului și picioarele, care îi ieșeau cîteodată în timpul mersului. Însă nici în cazurile acestea nu se putea descoperi că-i un om, deoarece părțile care l-ar fi trădat erau învelite în blană albă ce se confunda cu zăpada.

Între timp, din culise se auzeau tot felul de strigăte ce creșteau din ce în ce pînă ajungeau o larmă cumplită. Ca cititorul să-și poată forma o idee despre intensitatea ei, îl poftesc să ne viziteze cu gîndul în culise.

Imaginați-vă o mulțime de oameni: regizori, actori, coriști, orchestranți, mașiniști, funcționari din birou, o parte din plasatori și mulți din administrație. Fiecare dintre aceștia ținea cîte trei sau chiar patru instrumente din originalul nostru instrumentar muzical, ce se compunea dintr-un mare număr de piculine, bîzîitoare, fluiere, cri-cri-uri, trișci și tot felul de instrumente născocite și fabricate de noi care produceau niște sunete neclare, necunoscute, nedefinite și foarte ciudate: oftaturi, strigăte, urlete. Se realiza astfel o orchestră de aproximativ șaptezeci de oameni. Fiecare dintre ei cînta la cîte trei-patru instrumente, așa încît erau ca la vreo două sute, două sute cincizeci de instrumente care urlau, pocneau și suspinau. Unii, mai iscusiți, reușiseră să se servească și de picioare, apăsînd pe niște scînduri amenajate în acest scop și care scîrțîiau și trosneau aidoma unor copaci seculari. Cînd larma crescîndă ajungea la cea mai mare intensitate, începea să se cearnă pe scenă, de sus, de după decorul din dreapta, o zăpadă măruntă, sub formă de hîrtiuțe mici, albe, care zburau, împrăștiate de ventilator. În dosul acestei perdele de ninsoare se flutura o bucată de tul de diferite nuanțe, agățată de niște bețe. În toiul viscolului apărea un Moș Gerilă uriaș, care cobora de pe munte călcînd greoi. Avea o barbă albă care i se zbătea de cingătoare și o căciulă mare de blană. Purta un minunat costum de muzeu, împodobit cu blănuri de diferite culori, după

moda orientală. Venea chiuind, iar cînd ajungea pe primul plan se așeza pe uriașul troian de zăpadă. Fiica lui, Snegurocika, îi ieșea în întîmpinare cu un rîs zglobiu de copil împreună cu ursul cel negru, care se ridica să-l sărute pe Moș Gerilă ; însă poznașa de fată se așeza călare pe spinarea fiarei, jucîndu-se sau tăvălindu-se cu ea prin zăpadă.

Iată o altă scenă din piesa „Fata de zăpadă" pe care am montat-o eu.

Ni se înfățișează palatul țarului Berendei, un estet, filozof și ocrotitor al artelor, al tinerilor și al dragostei lor curate și pasionate pentru minunatele fete din împărăția lui, în inima cărora zeul Iarilo aprindea primăvara pasiuni clocotitoare. Țarul era preocupat de înfrumusețarea palatului său. Înconjurat de sfetnici și de cei din apropierea sa, stătea în pridvorul acoperit al palatului, de unde se deschidea o minunată priveliște spre patriarhalul și netulburatul său ținut. Construcția palatului era în toi. Tot peretele din stînga, coloanele și cîteva colțuri ale casei erau înțesate de schelărie. Pretutindeni se lucra la cîte ceva pitoresc. Țarul însuși stătea cățărat pe schela de lîngă coloana principală care susținea acoperișul și cu o pensulă picta o floare gingașă, de parcă ar fi uns-o cu mir. Lîngă el ședea pe podea primul său sfetnic, Bermiata. În mînă cu o bidinea de zugrav, cu mînecile suflecate și poalele mantiei sale bizantine ridicate, acesta vopsea într-o singură culoare pardoseala cerdacului. De-a lungul rampei, pe o bîrnă lungă și groasă rămasă de la construcție, stăteau așezați, cu spatele la spectatori, măscăricii și cîntăreții orbi care cîntau din bandură și dombră cîntece de slavă țarului și soarelui, acompaniați de o melodie cîntată la instrumente simple, țărănești : cornete, fluiere, cavaluri și lire prevăzute cu o roată ce, prin învîrtire, atingea corzile. Cîntarea de canon bisericesc dădea scenei o solemnitate de liturghie. Sus, pe tavan, erau agățate două leagăne, în care stăteau culcați doi bătrîni iconari, cu niște bărbi lungi și albe, ca de sfinți. Legănîndu-se, ei pictau diferite desene ca și țarul, de parcă le-ar fi uns cu mir. Se auzea glasul plăcut, melodios al țarului Berendei rostind filozofic sentențe despre lucruri înălțătoare privind dragostea și tinerețea-i trecută. Era glasul actorului debutant V. I. Kacialov, care îl juca pe țar. După aceasta, împăratul află că în sat a apărut Fata de zăpadă și că un oaspe din orient, cu numele de Mizghir, logodit cu tînăra Kupava, și-a părăsit logodnica pentru Fata de zăpadă. Să amărăști un suflet de fată și să-ți calci jurămîntul — asemenea faptă era considerată o crimă !

Şi în buna şi patriarhala împărăţie a ţarului Berendei crima aceasta nu putea fi iertată.

— Să fie chemat tot norodul la judecata împărătească ! porunceşte ţarul. Şi să fie adus vinovatul !

În acompaniamentul muzicii, Kupava plîngea şi se văita la picioarele stăpînitorului, în timp ce acesta, aidoma unui slujitor al bisericii, se îmbrăca în veşmintele scumpe, ieşite din mîna artistelor Lilina şi Grigorieva.

În momentul acela începea originala orchestră de scînduri, aidoma aceleia pe care o auzisem la kremlinul din Rostov. Singura deosebire era numai că acolo băteau clopotele, pe cînd la noi băteau scîndurile. Unele din ele, cele mai mari, ţineau locul clopotelor cu sunet profund ; apoi veneau scînduri din ce în ce mai mici, pînă se ajungea la scîndurele ce păreau a alcătui un şir de clopote. Pe fiecare scîndură se bătea un anumit ritm, ca o melodie. Aveam şi un acompaniament armonios, format din acordurile scîndurilor de diferite tonalităţi. Pentru această orchestră de scînduri s-au scris şi partituri şi s-au făcut repetiţii. Strigătele şi chemările crainicilor se amestecau cu sunetele lor. Aceste strigăte au fost muzical prelucrate în chip de recitative tipic populare, cu coloratura nuanţată şi cadenţele originale pe care le pun în strigătele lor vînzătorii ambulanţi, diaconii, bocitoarele, cîntăreţii bisericeşti care citesc Evanghelia sau Apostolul. Crainicii erau răspîndiţi, pe voci, în toate colţurile scenei şi în afara scenei. Başii tunau ca tunetul, tenorii ridicau vocile ; unii strigau apăsat, greoi, alţii vesel, de parcă ar fi cotcodăcit, iar alţii cîntau melodios pe notele de sus. Uneori, tenorii strigau odată cu altiştii, după care veneau vocile grave de bărbaţi. Unii strigau privind spre public şi căţărîndu-se pînă-n tavanul sălii, aşa-zisul pod al palatului lui Berendei. De acolo îşi scoteau capetele pe ferestruici, privind spre spectatori.

În loviturile şi strigătele crainicilor, lumea începea să se adune. Oamenii păşeau cu aceeaşi teamă plină de respect cu care intrau în biserică, ţinînd mîinile împreunate ca sfinţii din icoane. Începea judecata poporului, care se termina cu un imn de slavă adus ţarului Berendei. În mijlocul ceremoniei se ivea Fata de zăpadă, copilă fermecătoare şi poznaşă. Neluînd pe nimeni şi nimic în seamă, cu toate că ea era pricina tuturor nenorocirilor de dragoste, zburda cu o pensulă în mînă, muind-o în ulcelele cu vopsele şi mînjind tot ce-i ieşea în cale. Apoi lăsa această joacă şi născocea alta şi, fără pic de ruşine, aşa cum fac copiii, se uita cu atenţie la nasturii sclipitori ai

veşmintelor ţarului, care-o mîngîia cu dragoste pe această fată, pe jumătate copil.

Povestea punerii în scenă a acestui act m-a făcut să-mi amintesc de o întîmplare interesantă, la care mă voi opri, căci ne duce în spre ascunzişurile sufletului, cu procesele lui inconştiente în clipele de creaţie.

În cursul repetiţiilor primelor scene ale acestui act, pe cînd iconarii stăteau spînzuraţi în leagănele agăţate de tavan, eu îi admiram, eram bine dispus şi fantezia mea lucra mereu. Dar figuranţii, care se legănau ceasuri întregi sub tavan, începură să protesteze. Şi, într-adevăr, nu era uşor să se tot dea în leagăn cît dura repetiţia. După ce fură luaţi de acolo, tavanul a rămas gol şi eu m-am simţit întocmai ca Samson după ce i s-a tăiat părul, fără puterea pe care o avusesem mai înainte. M-a cuprins tristeţea. Nu era numai o toană ; se petrecea ceva împotriva voinţei mele. Doream sincer să mă stimulez, să-mi trezesc fantezia, dar degeaba. În cele din urmă, făcîndu-li-se milă de mine, au atîrnat iarăşi leagănele cu figuranţi, iar eu de îndată m-am schimbat şi am înviat. Ce ciudăţenie ! De unde-mi venea ?...

Cu mulţi ani în urmă, într-o zi, pe cînd eram la Kiev, am intrat în catedrala sf. Vladimir. Catedrala era pustie. Într-unul din amvoane, cineva cînta încet o rugăciune. Cu acest prilej, mi-am amintit după atîţia ani că înainte de a pune în scenă „Fata de zăpadă", pe vremea cînd se construia catedrala, fusesem acolo, la V. Vasneţov [126]. Catedrala părea şi atunci pustie, iar de sus, din cupolă, cădeau şi se resfirau în mijlocul bisericii pete vii de lumină ; snopi întregi, ţîşnituri de raze de soare stropeau parcă cu picăturile lor de aur locurile cele mai vii pe tablele de metal ale icoanelor. În mijlocul liniştei ce domnea răsuna cîntecul pictorilor-iconari care atîrnau în nişte leagăne agăţate de tavan şi parcă săvîrşeau ceremonia ungerii cu mir. Aveau bărbi lungi, cărunte. Iată de unde se născuse în mine starea sufletească a tabloului din palatul ţarului Berendei din „Fata de zăpadă" ! Abia acum am înţeles izvorul inspiraţiei mele şi căile prin care a ajuns pe scenă.

Spectacolul cu „Fata de zăpadă" a ieşit din rîndul celor obişnuite prin aceea că a însemnat debutul admirabilului actor al ansamblului nostru V. I. Kacialov, care, obţinînd nu dintr-odată, ci cu vremea, un succes din ce în ce mai mare, a cucerit titlul de corifeu al teatrului.

O minunată interpretă a Fetei de zăpadă a fost M. P. Lilina, iar în rolurile Bobîl şi Bobîliha au apărut I. M. Moskvin şi M. A. Samarova.

Admirabilă a fost şi muzica anume scrisă pentru noi de compozitorul Grecianinov [127].

Spectacolul n-a avut succes. S-ar fi părut că era vrednic de o soartă mai bună. La insucces va fi contribuit şi faptul că decorurile ultimelor două acte nu se închegau bine pe scenă, şi era nevoie de pauze prea lungi pentru schimbarea lor. De aceea a trebuit să jucăm ambele acte în acelaşi decor, fapt care a dezorganizat punerea în scenă şi a scurtat inoportun durata piesei.

TENDINŢE SPRE SIMBOLISM ŞI IMPRESIONISM

Făcîndu-ne ecoul tuturor inovaţiilor, ne-am dat şi noi tributul curentelor ce domneau pe atunci în literatură şi anume *simbolismului* şi *impresionismului*. V. I. Nemirovici-Dancenko a izbutit să ne trezească, dacă nu pasiunea, cel puţin interesul pentru operele lui Ibsen, pe unele dintre care le-am jucat în decurs de mai mulţi ani — „Hedda Gabler", „Cînd noi, morţii, înviem", „Strigoii", „Brand", „Rosmersholm", „Peer Gynt". Eu am pus în scenă numai două piese de Ibsen — „Un duşman al poporului" („Doctorul Stockmann") şi „Raţa sălbatică", sub supravegherea literară a lui Vladimir Ivanovici [128].

Am constatat însă că *simbolismul* ne depăşea puterile actoriceşti. Ca să poţi interpreta opere simbolice trebuie să fii pătruns de rol şi de piesă, să cunoşti şi să-ţi însuşeşti fondul ei spiritual, să-l cristalizezi, apoi să şlefuieşti cristalul obţinut, să-i găseşti o formă limpede, pregnantă, artistică, o formă care să sintetizeze esenţa variată şi complexă a operei. Nu aveam suficientă experienţă pentru a duce la îndeplinire această sarcină, iar tehnica noastră lăuntrică nu era destul de dezvoltată. Cunoscătorii explicau nereuşita actorilor prin caracterul realist al artei noastre care, zice-se, nu se putea împăca cu simbolismul. În realitate, cauza era alta, tocmai opusă. S-a văzut că în ceea ce priveşte lucrările dramatice ale lui Ibsen nu sîntem destul de realişti în redarea vieţii lor lăuntrice.

Simbolismul, impresionismul şi alte subtile *isme* ţin de supraconştient în arta actorului şi încep acolo unde sfîrşeşte ultranaturalul. Numai cînd viaţa spirituală şi fizică a actorului se dezvoltă pe scenă *firesc*, normal, chiar după legile firii, numai atunci supraconştientul apare din ascunzişurile sale. Cea mai mică violentare a firescului face ca supraconştientul să se ascundă în tainiţele sufletului, apărîndu-se de anarhia grosolană a muşchilor.

Nu ştiam încă să provocăm în noi, conştient, starea firească, normală, cerută de scenă. Nu ştiam să creăm în sufletul nostru un teren prielnic pentru supraconştiinţă. Filozofam prea mult, ne credeam deştepţi, menţinîndu-ne în platitudinea conştientului. Simbolurile pe care le reprezentam erau zămislite de raţiune, nu de simţire, erau false, nu aveau nimic firesc. Pe scurt, nu ştiam cum să dăm o valoare de simbol realismului spiritual cuprins în operele interpretate [129].

Adevărat este că, uneori, Apollon, din pricini pe care nu le cunosc, îşi cobora şi asupra noastră inspiraţiile lui. Chiar eu am avut norocul ca, la o avanpremieră, să simt adînc şi sincer momentul tragic din rolul lui Levborg („Hedda Gabler"), cînd acesta, pierzînd manuscrisul, trăieşte ultimele clipe de deznădejde înaintea sinuciderii [130].

Asemenea împrejurări fericite surveneau şi în cariera altor colegi actori, dar numai datorită unei simple întîmplări care, desigur, nu poate fi luată ca principiu de bază în artă.

Poate că mai exista totuşi şi un alt motiv, de natură pur naţională, pentru a explica anevoioasa înţelegere a simbolurilor ibseniene. Poate că niciodată „caii albi de la Rosmersholm" n-au să aibă pentru un rus semnificaţia pe care o are credinţa superstiţioasă în carul cu care umblă proorocul Ilie în timpul descărcărilor electrice din atmosferă.

Poate că avea dreptate Cehov cînd a exclamat odată, izbucnind în rîs:

„Ascultaţi-mă pe mine! Artiom nu poate juca în piesele lui Ibsen!"

Şi, într-adevăr, norvegianul Ibsen şi rusul Artiom nu se potriveau cîtuşi de puţin.

Oare această exclamaţie atît de semnificativă a lui Cehov nu ne privea pe noi toţi — pe atunci nepricepuţi interpreţi ai simbolismului ibsenian?

TENDINȚE SPRE INTUIȚIE ȘI SENSIBILITATE

„Pescărușul"

Au urmat o serie de puneri în scenă ale căror tendințe erau spre intuiție și sensibilizare. În această serie, aș înscrie toate piesele lui Cehov, pe unele dintre cele ale lui Hauptmann, în parte „Prea multă minte strică", piesele lui Turgheniev, dramatizările după Dostoievski și altele.

Prima din serie a fost „Pescărușul" de A. P. Cehov [131].

Nu voi încerca să descriu spectacolele realizate cu piesele lui Cehov, căci ar fi cu neputință. Farmecul lor consta din amănunte ce nu se pot reda prin cuvinte, amănunte ce erau dincolo de cuvinte, în pauzele dintre replici ori în privirile actorilor, în exprimarea sentimentelor lor. În asemenea împrejurări tot ce se află pe scenă prinde viață : obiectele neînsuflețite, sunetele, decorurile, întruchipările plăzmuite de actori, atmosfera piesei însăși, precum și cea a spectacolului în ansamblu. Totul se datora intuiției creatoare a sensibilității artistice.

Calea intuiției și a sentimentului îmi fusese inspirată de Cehov. Pentru a descoperi structura lăuntrică a operei lui, trebuie să faci un fel de sondaje în adîncurile ei sufletești. Fără îndoială că orice operă de artă cu un profund conținut sufletesc cere lucrul acesta. Dar, la Cehov, această condiție e și mai stringentă, pentru că alte căi spre a-l înțelege nu există. Toate teatrele rusești și multe dintre celelalte teatre europene au încercat să-l redea pe Cehov prin vechile metode și deprinderi în joc, și toate încercările au dat greș. Arătați-mi fie și un singur teatru sau un singur spectacol care să-l fi prezentat pe Cehov cu mijloacele teatrale obișnuite. Și doar cei care s-au străduit să-l pună în scenă n-au fost niște oameni oarecare, ci cei mai buni artiști ai lumii, cărora nu le lipsea nici talentul, nici tehnica și nici experiența. Numai Teatrul de Artă a izbutit să pună în scenă cîte ceva din opera lui Cehov, și încă pe vremea cînd atît artiștii cît și ansamblul se găseau abia în formație. Dacă lucrul acesta a fost cu putință, e numai datorită norocului care ne-a ajutat să găsim un nou fel de a privi și a înțelege opera lui Cehov, un fel cu totul aparte. Și în asta consta contribuția noastră esențială adusă artei dramatice.

Piesele lui Cehov nu-şi dezvăluie dintr-odată înţelesul lor poetic. Citindu-le, îţi spui :

„E frumos, dar... nimic excepţional, nimic extraordinar. Totul e simplu. Lucruri cunoscute... adevărate... nimic nou..."

Adesea, primul contact cu piesele lui decepţionează. Parcă nici n-ai avea ce povesti după lectura lor. Intriga, subiectul ? Pot fi rezumate în două cuvinte. Rolurile ? Multe din ele sînt bune, dar nu ispitesc şi nu sînt rîvnite de actori. Majoritatea sînt mărunte, „fără aţă", cum se spune (adică sînt croite dintr-o singură bucată, fără nadă). Îţi rămîn în minte unele cuvinte sau scene din piesă... Dar lucru curios : cu cît dai mai mult frîu memoriei, cu atît ea te trage mai mult spre piesă. Unele părţi te îndeamnă, printr-o legătură lăuntrică, să-ţi aminteşti de altele mai izbutite şi, în sfîrşit, de întreaga piesă. O reciteşti încă odată şi încă odată şi simţi atunci miezul unor comori adînci.

Mi s-a întîmplat să joc în piesele lui Cehov un acelaşi rol de cîteva sute de ori, dar nu-mi amintesc de nici un spectacol care să nu-mi fi trezit noi sentimente şi care să nu-mi fi mijlocit descoperirea unor noi adîncimi sau subtilităţi pe care nu le observasem mai înainte în acea operă.

Cehov este un izvor nesecat, căci deşi ne înfăţişează fapte aparent obişnuite, el ne împărtăşeşte, în leit-motivul sufletesc fundamental al piesei, nu lucruri întîmplătoare, oarecare, izolate, ci lucruri Omeneşti, cu O mare.

Iată de ce şi visurile legate de o viaţă viitoare, ce va să vie pe pămînt, nu sînt un lucru mărunt, burghez, strîmt, ci dimpotrivă ceva vast, măreţ, un ideal către care trebuie să tindem, dar care nu poate fi atins.

Visurile lui Cehov despre o viaţă viitoare sînt legate de o înaltă cultură spirituală, de un Suflet Universal, de Omul căruia nu-i ajung „trei arşini de pămînt", ci are nevoie de întreg globul pămîntesc, de o viaţă nouă şi frumoasă, pentru a cărei înfăptuire ar trebui să ne străduim, să suferim şi să trudim în sudoarea frunţii, vreme de încă două-trei sute sau o mie de ani.

Toate acestea sînt cuprinse în veşnicie, în faţa căreia nu poţi sta fără emoţie.

Piesele lui Cehov sînt pline de mişcare, nu însă din punct de vedere al desfăşurării lor exterioare, ci al unui dinamism lăuntric. Dedesubtul inactivităţii oamenilor pe care el ni-i prezintă, se ascund acţiuni lăuntrice complicate. Cehov a dovedit mai bine decît

oricine că acţiunea scenică trebuie să fie înţeleasă ca un dinamism lăuntric şi că numai pe o asemenea bază, eliminînd tot ce este pseudoscenic, se pot clădi opere dramatice în teatru. În timp ce acţiunea exterioară desfată ori stimulează nervii, cea lăuntrică învăluie şi molipseşte sufletul, captivîndu-l. Idealul este ca aceste două acţiuni să se suprapună ; atunci, opera ar cîştiga în ce priveşte plenitudinea şi efectul ei scenic, în orice caz însă cea lăuntrică trebuie să rămînă pe primul plan. Iată care ar fi, aşadar, eroarea celor ce caută să scoată în relief doar subiectul în sine la o piesă de Cehov, înfăţişînd numai aspectele exterioare ale rolurilor fără să redea imaginile lăuntrice şi viaţa interioară. Ceea ce prezintă la Cehov interes este structura sufletească a oamenilor pe care ni-i prezintă.

Greşesc cei care, în piesele lui Cehov, se încăpăţînează *să joace, să reprezinte.* În piesele lui trebuie *să fii,* adică *să trăieşti, să exişti,* urmărind o stare sufletească şi un drum lăuntric croit în adîncime. Şi în această privinţă Cehov se dovedeşte a fi mare prin mijloacele felurite pe care le foloseşte adesea inconştient. Pe alocuri *e impresionist ;* alteori, *simbolist ;* cînd trebuie, *realist ;* cîteodată, poate, chiar *naturalist.*

Se lasă seara, luna răsare, doi oameni — un bărbat şi o femeie — schimbă între ei cuvinte fără nici un conţinut ori sens deosebit, dovadă că ei nu vorbesc despre ceea ce simt (de multe ori, oamenii lui Cehov procedează astfel). Din depărtare se aude, la pian, un vals vulgar de cabaret. El evocă sărăcia de duh, burghezia, mediul cabotin din jur. Deodată, un strigăt sfîşietor, smuls din adîncurile inimii îndrăgostite, chinuite, a unei fete. Apoi o singură propoziţiune scurtă, o simplă exclamaţie :

„Nu mai pot... eu nu mai pot... nu mai pot..."

Direct, toată scena aceasta nu comunică nimic ; în schimb, ea trezeşte o sumedenie de asociaţii, evocă o mulţime de amintiri, de nelinişti.

Iată-l mai apoi pe un tînăr îndrăgostit fără speranţă care depune la picioarele iubitei un superb pescăruş alb, împuşcat fără nici un rost. Minunat simbol desprins din viaţă.

Pe urmă, iată apariţia plictisitoare a unui învăţător prozaic, care, cît ţine piesa, o agasează pe soţia lui cu aceeaşi frază sîcîitoare, exasperînd-o, scoţînd-o din răbdări :

„Să mergem acasă... plînge copilaşul..."

Acesta se numeşte realism.

După aceea, iată o scenă neprevăzută şi dezgustătoare, în care

o mamă-cabotină se ciorovăieşte cu fiul ei idealist, aruncîndu-i ocări şi blesteme.

Acesta-i aproape naturalism.

Iar în final : o seară de toamnă ; se aude răpăitul ploii în geam, linişte în încăpere, joc de cărţi, în depărtare se cîntă la pian un vals trist de Chopin care încetează deodată. O împuşcătură... viaţa s-a sfîrşit.

Iată, deci, şi procedee impresioniste.

Cehov ştie ca nimeni altul să aleagă şi să redea dispoziţiile sufleteşti pe care le împleteşte cu scene contradictorii neaşteptate, desprinse din viaţa de toate zilele, presărînd ici-colo scîntei din umorul său atît de pur. Şi totul poartă amprenta unui artist cu gust rafinat, dar şi a unui om care cunoaşte taina prin care să-i influenţeze pe actori şi pe spectatori.

El trece pe neobservate de la o stare sufletească la alta, tîrîndu-i pe oameni după el şi ducîndu-i acolo unde vrea.

Trăind în parte fiecare din aceste stări sufleteşti, te simţi pe pămînt, în chiar miezul cunoscut şi meschin al vieţii cotidiene, fapt care-ţi strecoară în suflet o chinuitoare nevoie de a evada. Aici însă, Cehov ne împărtăşeşte cu discreţie cîte ceva din năzuinţele lui, arătîndu-ne singurul mijloc de a ieşi din această situaţie, pildă pe care ne grăbim s-o urmăm.

Urmărind filonul acesta de aur, pătrunzi adînc în lamura operei, continuînd să simţi puterea filonului chiar cînd el iese la suprafaţă şi trece printre cuvintele şi acţiunile prezentate în rol şi în piesă.

Unui ochi nepătrunzător ar putea să i se pară că, înfăţişînd detaliile mărunte ale vieţii cotidiene, scriitorul nu face decît să alunece pe deasupra temei. Cehov are însă nevoie de toate aceste amănunte numai pentru a crea contrastul cu năzuinţa înălţătoare care trăieşte necontenit în sufletul său, în aşteptare şi într-o chinuitoare speranţă.

Cehov stăpîneşte deopotrivă în teatru atît adevărul exterior cît şi pe cel lăuntric. De-a lungul acţiunii pieselor sale, el dovedeşte că ştie mai bine ca oricine ce rosturi anume şi ce întrebuinţări să dea recuzitei, decorurilor, efectelor de lumină ca să le însufleţească. El a rafinat şi adîncit cunoştinţele noastre asupra existenţei obiectelor, a sunetelor, a luminii de scenă care, în teatru ca şi în viaţă, exercită o foarte mare înrîurire asupra sufletului. Apusul soarelui, înserarea, răsăritul lui, furtuna, ploaia, ciripitul matinal

al păsărilor, tropotul cailor trecînd pe un pod, zgomotul trăsurii ce pleacă, bătaia ceasului, ţîrîitul greierilor, clopotul de alarmă, toate acestea îi erau necesare nu pentru efecte de scenă, ci pentru a reprezenta viaţa sufletului omenesc. Cum am putea oare să ne despărţim pe noi şi tot ceea ce se petrece în noi de lumea luminii, a sunetelor şi a obiectelor în mijlocul cărora trăim şi de care depinde atît de mult psihologia omenească ? Degeaba eram ironizaţi pentru ţîrîitul greierilor şi alte efecte sonore ori luminoase de care ne foloseam în piesele lui Cehov cu scopul de a reda nenumăratele indicaţii ale autorului. Dacă izbuteam să executăm în chip fericit acest lucru, iar nu într-o formă teatrală, cîştigam mai degrabă laude.

În atmosfera sîcîitoarei şi grosolanei artificialităţi specifice teatrului, e greu să se creeze pe scenă adevărul lăuntric, adevărul sentimentelor şi al proceselor sufleteşti.

Cehov, cu arta lui de adevărat maestru, ştie să spulbere artificiul teatral prin adevărul artistic. Afară de aceasta, era şi foarte exigent în dragostea lui pentru adevăr. Se folosea nu de trăirile acelea banale, cotidiene, ce apar la suprafaţa sufletului, nici de acele senzaţii prea cunoscute şi tocite ce şi-au pierdut odată cu ascuţimea orice semnificaţie. Cehov îşi căuta adevărul în cele mai intime stări sufleteşti, în cele mai ascunse taine ale sufletului. Un astfel de adevăr răscoleşte emoţia prin neprevăzutul lui, prin legătura-i secretă cu trecutul uitat, prin nelămuritele-i presimţiri de viitor şi prin logica aparte a vieţii, în care, pare-se, n-ar exista sens şi care s-ar părea că-şi rîde de oameni şi face glume răutăcioase pe seama lor, punîndu-i în încurcătură sau făcîndu-i să se amuze.

Toate aceste stări sufleteşti ce nu se pot preciza prin cuvinte, presimţiri, aluzii, parfumuri şi umbre ale simţurilor, izvorăsc din adîncimile sufletului nostru, unde vin în contact cu marile noastre frămîntări — cu simţămintele religioase, cu conştiinţa socială, cu înaltul sentiment de adevăr şi dreptate, cu năzuinţele iscoditoare ale minţii noastre de a pătrunde tainele vieţii. E un domeniu ce pare a fi plin cu praf de puşcă : e destul ca o scînteie a sensibilităţii sau a amintirii să cadă în aceste adîncuri pentru ca sufletul să se aprindă şi să se mistuie în vîlvătaia sentimentelor.

Aceste subtile stări sufleteşti sînt pătrunse la Cehov de poezia vieţii ruse, veşnic proaspătă, şi de aceea ne sînt nespus de aproape şi de dragi nouă şi le primim cu plăcere influenţa. Ar fi cu neputinţă să nu trăieşti în mijlocul lor.

Ca să-l joci pe Cehov, trebuie, în primul rînd, să ajungi pînă la vîna de aur ce se găseşte în piesele lui ; trebuie să te laşi stăpînit de simţămîntul adevărului prin care el se deosebeşte, să te laşi vrăjit de farmecul lui, să crezi totul şi atunci, împreună cu poetul, să mergi pe linia spirituală a operei lui spre poarta secretă a propriei tale supraconştiinţe artistice. Acolo, în aceste tainice ateliere sufleteşti, se creează „starea de spirit cehoviană", acea amforă în care se păstrează toate bogăţiile şi comorile sufleteşti ale lui Cehov, bogăţii şi comori invizibile care, deseori, scapă înţelegerii noastre.

Metodele tehnice ale acestei activităţi lăuntrice atît de complexe, precum şi căile ce duc către supraconştiinţa creatoare, sînt diverse. V. I. Nemirovici-Dancenko şi cu mine ne apropiam de Cehov şi de tezaurul spiritual închis în operele lui pe căi deosebite : Vladimir Ivanovici prin cea literară, scriitoricească, iar eu prin cea plastică, adecvată specialităţii mele artistice. La început, această deosebire de metodă crea unele piedici în cursul lucrului. Ne pierdeam vremea în lungi discuţii, trecînd de la amănunte la principii, de la roluri la piesă şi la consideraţii asupra artei în general. Ajungeam să ne certăm, dar numai din pricini pur artistice şi, deci, neprimejdioase, ba chiar binevenite, căci ne deprindeau mintea să asimilăm conţinutul adînc al artei. Discrepanţa aceasta între metodele şi posibilităţile noastre în timpul lucrului, adică deosebirea dintre procedeele literare şi cele inspirate exclusiv de scenă, a dispărut însă în curînd, de îndată ce i-a luat locul convingerea că *forma* nu poate fi separată de *conţinut*. Aspectul literar, psihologic sau social al operei nu poate fi separat de acele imagini, puneri în scenă şi realizări materiale care în totalitatea lor, imprimă caracterul artistic al montării.

Fără îndoială însă că, pentru a obţine rezultate artistice, munca noastră colectivă închinată reprezentării pieselor lui Cehov cerea o anumită colaborare între energiile noastre creatoare şi anume între 1) omul de teatru, dramaturgul şi dascălul tineretului actoricesc care era Vladimir Ivanovici ; 2) regizorul dezbărat de convenţionalisme învechite, capabil să redea pe scenă starea de spirit a poetului şi să releve, atît prin punerea în scenă şi îndrumările date interpreţilor cît şi prin folosirea noilor progrese în materie de efecte de lumină şi sunet, viaţa sufletului omenesc dezvăluită în piesele acestui poet ; şi 3) pictorul-decorator atît de aproape de sufletul lui Cehov care era V. A. Simov.

În sfîrşit, se simţea şi nevoia unor tineri actori talentaţi, cu o educaţie beletristică modernă, aşa cum erau Knipper, Lilina, Moskvin, Kacialov, Meyerhold, Lujski, Gribunin şi alţii. Regizorii se străduiau din toate puterile lor să-i ajute şi să-i îndrumeze pe tinerii actori pe adevărata cale a creaţiei. Dar, ca totdeauna, posibilităţile cele mai la îndemînă erau tot cele exterioare, regizorale, adică decorurile, punerea în scenă, lumina, sunetele, muzica, prin intermediul cărora se putea crea mai uşor *atmosfera exterioară*.

Această atmosferă exercita adeseori o înrîurire binefăcătoare asupra sufletului interpreţilor. Ei simţeau realismul adevărului exterior şi, în strînsă legătură cu el, în suflete li se trezeau amintiri din viaţa lor proprie legate de acest adevăr, amintiri care făceau să trăiască o seamă de alte sentimente despre care vorbea Cehov. Din momentul acela, interpretul înceta de a mai fi actor, trăia viaţa operei dramatice şi ajungea să fie un personaj al ei. Desigur, personajul oglindea sufletul artistului. Cuvintele altuia şi acţiunile eroului se transformau în cuvinte şi acţiuni ale tale. Se întîmpla *minunea creaţiei*, adică acea taină a sufletului, acel eveniment deosebit de important şi de necesar pentru care merită să înduri, să faci orice sacrificii, să suferi şi să nu cruţi nici un efort pentru a izbîndi în arta pe care o practicam.

Dacă *realismul istoric* ne-a adus pe calea *realismului exterior*, tendinţa spre *intuiţie şi sensibilitate* ne-a îndrumat spre *realismul lăuntric*. De aci am trecut desigur, prin noi înşine, la creaţia organică, ale cărei procese tainice străbat domeniul supraconştiinţei artistice. Acest domeniu începe acolo unde sfîrşeşte atît realismul exterior cît şi cel lăuntric. Această cale a intuiţiei şi a sensibilităţii, care, pornind din exterior, duce, trecînd prin lăuntrul nostru, spre supraconştiinţă, deşi nu este încă cea mai justă, este posibilă. Pe acea vreme era o modalitate de bază cel puţin în ceea ce privea procedeele artei mele personale.

Condiţiile în care s-a pus în scenă „Pescăruşul" au fost grele şi complicate.

Anton Pavlovici Cehov s-a îmbolnăvit grav. Tuberculoza de care suferea i-a dat multe complicaţii. Pe atunci, era într-o asemenea stare de spirit încît n-ar mai fi putut îndura o a doua cădere a „Pescăruşului" ca aceea care avusese loc la Petersburg cu prilejul primei reprezentări a piesei. Insuccesul spectacolului i-ar fi putut fi fatal, lucru de care ne-a prevenit sora lui, Maria Pavlovna.

Ea ne-a implorat cu lacrimi în ochi să amînăm premiera. Aveam însă absolută nevoie să dăm un nou spectacol, pentru ca să ridicăm reţeta, deoarece afacerile teatrului mergeau prost. Cititorul îşi va închipui singur dispoziţia în care noi, actorii, am intrat în scenă, în seara premierei, pentru ca să jucăm în faţa unei săli pe jumătate goală (reţeta a fost de 600 de ruble). Dar, stînd în lumina rampei, auzeam o voce interioară care ne şoptea :

„Jucaţi cît mai bine, întreceţi-vă pe voi înşivă ca să aveţi succes, pentru ca să sfîrşiţi în triumf. Dacă nu izbutiţi, să ştiţi că de pe urma telegramei voastre scriitorul vostru iubit va muri, şi asta numai din vina voastră. Voi îi veţi fi călăi."

Nu-mi amintesc cum am jucat. Actul întîi s-a terminat într-o tăcere mormîntală. Una dintre actriţe şi-a pierdut cunoştinţa, eu de abia mă mai ţineam pe picioare ; dar, după o pauză lungă, porni din sală un urlet, o larmă, o furtună de aplauze. Cortina fu ridicată... lăsată... iar ridicată, în timp ce noi stam ca năuciţi. Alte aclamaţii... şi aripile cortinei se desfăcură din nou... Am stat ca de lemn pînă să ne dumirim că trebuia să mulţumim. În cele din urmă, am înţeles că am avut deplin succes şi, emoţionaţi la culme, am căzut unii în braţele celorlalţi. M. P. Lilina, care juca rolul Maşei, topise gheaţa din inimile spectatorilor cu replica ei finală. Şi am ovaţionat-o. Succesul a crescut după fiecare act tot mai mult şi s-a sfîrşit în triumf. Lui Cehov i s-a trimis o lungă telegramă.

Dintre actori, acei care s-au bucurat de succes mai mare au fost O. L. Knipper (Arkadina) şi M. P. Lilina (Maşa). Ambele au devenit celebre datorită acestor roluri.

Au jucat de asemeni admirabil V. V. Lujski (Sorin), A. R. Artiom (Şamraev), V. E. Meyerhold (Treplev) şi A. L. Vişnevski (Dorn)... În cursul acestei reprezentaţii s-a simţit că sînt pe scenă personalităţi artistice puternice, talente adevărate, care treptat s-au transformat în actori, alcătuind o trupă model.

De numele lui Cehov stă strîns legat şi numele defunctului critic N. E. Efros [132], cel mai entuziast admirator al operei acestui scriitor. La premiera „Pescăruşului", el a fost cel dintîi care a venit în faţa scenei şi, urcîndu-se pe scaun, a aplaudat frenetic. El, cel dintîi, l-a proslăvit pe Cehov ca autor dramatic şi a elogiat atît ansamblul actoricesc cît şi teatrul pentru efortul colectiv depus întru realizarea acestui spectacol. De atunci, Nikolai Efimovici s-a încadrat cu tot sufletul printre cei mai intimi prieteni ai teatrului

nostru, rămînînd pînă în ultimele zile ale vieţii sale prietenul credincios şi cronicarul instituţiei, care îi poartă o nepărmurită recunoştinţă.

CEHOV PRINTRE NOI

„Unchiul Vanea"

Sănătatea nu-i îngădui lui Anton Pavlovici să vină la Moscova în timpul stagiunii teatrale. Îşi făcu totuşi drum pînă la noi în primăvara anului 1899, cu speranţa ascunsă că va vedea „Pescăruşul". Stagiunea însă se sfîrşise. Cehov stăruia totuşi să vadă spectacolul.

— Am absolută nevoie de lucrul acesta. Nu sînt eu autorul ? Cum aş putea scrie mai departe ? spunea el de cîte ori se ivea prilejul.

Ce era de făcut ? Stagiunea se terminase, localul teatrului trecuse pe tot timpul verii în alte mîini şi întreaga noastră zestre fusese cărată şi depozitată într-o magazie strîmtă. A da o singură reprezentaţie pentru Cehov însemna să se depună o muncă egală ca pentru o stagiune întreagă, adică să închiriem un teatru, să angajăm lucrători, să scotocim printre decoruri, costume, peruci, ca să le transportăm din nou la teatru pe cele de care aveam nevoie, să-i convocăm pe actori, să repetăm, să reinstalăm lumina etc. etc. pentru ca, pînă la urmă, spectacolul acesta demonstrativ nici să nu fie la înălţimea celor de mai înainte, căci era cu neputinţă să fie bine pus la punct în pripă. Afară de asta, actorii lipsiţi de experienţă, văzîndu-se pe o altă scenă, nu s-ar mai fi putut concentra, ceea ce reprezintă multe riscuri pentru piesele lui Cehov. Pe de altă parte, sala de spectacol fiind golită de mobilier cu ocazia reparaţiilor, piesa n-ar mai fi avut într-un asemenea local pustiu acelaşi efect şi rezonanţă şi Cehov ar fi fost dezamăgit. Dar cuvîntul lui era pentru noi lege şi trebuia să-i îndeplinim dorinţa.

Reprezentaţia demonstrativă a avut loc la teatrul Nikitski. A asistat Cehov şi încă alţi vreo zece spectatori. După cum prevăzusem, impresia produsă a fost mediocră. După fiecare act, Anton Pavlovici venea pe scenă, dar chipul său era departe de a exprima o mulţumire lăuntrică. Văzînd însă animaţia culiselor, se înviora

şi faţa i se lumina de un zîmbet, căci îi plăcea teatrul şi viaţa care se desfăşura îndărătul scenei. Anton Pavlovici i-a lăudat pe unii actori, iar pe alţii i-a mustrat. Mai ales una dintre interprete a constituit obiectul de predilecţie al criticilor lui.

— Ascultaţi-mă pe mine, ne-a spus el, nu poate juca în piesa mea. Mai aveţi una în ansamblu care e o actriţă admirabilă.

— Bine, dar cum să-i luăm rolul ? căutam noi s-o apărăm. Ar fi ca şi cum am da-o afară din trupă. Gîndiţi-vă ce lovitură pentru ea !

— Aşa ? Atunci am să-mi retrag piesa, a încheiat Cehov aproape cu severitate. Fermitatea şi necruţarea pe care o arătase ne-a umplut de mirare. Cu toată duioşia, bunătatea şi delicateţea care-l caracterizau, în artă se arăta aspru şi hotărît, neîngăduind nici un compromis.

Ţinînd seama de boala de care suferea şi ca să nu-l supărăm şi să nu-i obosim nervii, nu l-am contrazis, crezînd că va uita cu timpul. Dar nu ! Cînd te aşteptai mai puţin, îl auzeai pe Cehov :

— Ascultaţi-mă, nu mai poate juca în piesa mea !

Cu prilejul acestei reprezentaţii, am observat că Anton Pavlovici mă ocolea. Deşi l-am aşteptat în cabină, n-a venit. Semn rău ! Neavînd încotro, m-am dus la el.

— Înjură-mă, Anton Pavlovici ! l-am rugat.

— Minunat, ascultă-mă, ai fost minunat ! Numai că ar trebui să porţi ghete găurite şi pantaloni în carouri.

Mai mult n-am putut scoate de la el. Ce putea să însemneze asta ? Nu voia să-şi spună părerea, era o simplă glumă făcută ca să scape de mine sau era o ironie ?... Cum adică ? Trigorin, scriitorul acela la modă, iubit de femei, să umble cu pantaloni în carouri şi ghete rupte ? Eu, dimpotrivă, îmi pusesem în rolul acesta cel mai elegant costum, pantaloni, vestă şi pălărie albă, pantofi albi şi-mi făcusem o grimă foarte îngrijită.

A trecut un an şi chiar mai mult, în care răstimp am jucat mereu rolul lui Trigorin din „Pescăruşul", cînd, pe neaşteptate, mi s-a făcut lumină :

Aşa e, de bună seamă ! Ghete rupte şi pantaloni în carouri ; nicidecum un individ elegant ! În asta şi constă drama : pentru fetele tinere, important era ca el să fie scriitor, să publice nuvele sentimentale, şi atunci toate Ninele Zarecinîie aveau să i se arunce, una după alta, de gît, neluînd în seamă faptul că el nu era decît un om oarecare, obscur şi pe deasupra şi urîţel, cu pantaloni în ca-

rouri şi ghete găurite. Abia după ce romanele de dragoste ale acestor „gîsculiţe" aveau să se sfîrşească, le va fi dat să priceapă că numai fantezia feminină născocise ceea ce, de bună seamă, nu existase niciodată.

Conţinutul adînc al observaţiilor laconice făcute de Cehov mă uimi. E ceea ce i se potrivea de minune.

După succesul „Pescăruşului", o mulţime de teatre au început o concurenţă foarte activă ca să capete o lucrare de Cehov, ducînd tratative pentru noua sa piesă „Unchiul Vanea". Reprezentanţi ai diferitelor ansambluri l-au vizitat pe Anton Pavlovici acasă, dar el discuta cu uşile închise. Această purtare ne umplea de mirare, cu atît mai mult cu cît şi noi trăgeam nădejde să reprezentăm piesa. Într-o zi, Cehov s-a întors acasă neliniştit şi supărat. S-a aflat că unul dintre directorii de teatru, căruia scriitorul îi făgăduise mai demult piesa, îl jignise fără să vrea pe Anton Pavlovici. Probabil că întrevederea decursese cam în felul următor : directorul, neştiind cum să înceapă, l-o fi întrebat pe Cehov :

— La ce mai lucraţi acum ?

— Scriu nuvele şi povestiri, iar cîteodată şi piese.

Ce va fi urmat după aceea nu ştiu. Am aflat doar că la sfîrşitul convorbirii i s-a prezentat lui Cehov un proces verbal întocmit de comisia pentru repertorii a teatrului, act în care se aflau o seamă de fraze măgulitoare despre piesa lui, care fusese acceptată cu o singură rezervă şi anume ca autorul să refacă sfîrşitul celui de al treilea act, modificînd scena în care unchiul Vanea trage cîteva focuri de revolver asupra profesorului Serebriakov.

Cehov se făcea roşu de indignare de cîte ori povestea această stupidă discuţie, citînd, îndată după aceea, motivele absurde invocate pentru refacerea piesei aşa cum fuseseră expuse în procesul verbal ; apoi izbucnea într-un prelung hohot de rîs [133]. Numai Cehov era în stare să izbucnească atît de brusc în rîs într-o clipă ca asta, în care mai puţin decît în oricare alta te puteai aştepta din partea lui la o ieşire tumultuoasă.

Noi eram în culmea fericirii, presimţind că şi pe uliţa noastră va fi sărbătoare, adică presimţind că sorţii cu „Unchiul Vanea" înclinau spre noi şi că noi vom fi cei favorizaţi. Şi într-adevăr aşa s-a şi întîmplat. Piesa ne-a fost cedată nouă şi Anton Pavlovici era foarte încîntat. Ne-am pus imediat pe lucru. În primul rînd, trebuia să profităm de prezenţa autorului printre noi pentru ca să

aflăm care îi sînt dorinţele şi să ne învoim cu el. Oricît de ciudat s-ar părea, Cehov nu se pricepea să vorbească despre piesele sale. Se sfia, se fîstîcea şi, ca să iasă din încurcătură şi să scape de noi, încheia cu fraza lui obişnuită :

„Ia ascultaţi, tot ceea ce am avut de spus se află scris în text."

Ori ne ameninţa :

„Băgaţi de seamă, n-am să mai scriu piese. Cît priveşte «Pescăruşul», am primit ceea ce mi se cuvenea ; uitaţi-vă..."

Scotea din buzunar un pitac, ni-l arăta şi izbucnea din nou într-un hohot prelung de rîs. Rîdeam şi noi. Discuţia îşi pierdea vremelnic caracterul ei practic. Aşteptînd pînă avea să şi-l reia, reînnoiam interogatoriul. Într-un sfîrşit, Cehov arunca întîmplător un cuvînt care lumina cîte o idee cu tîlc din piesă ori vreo trăsătură caracteristică a eroilor. De pildă, stăteam de vorbă despre eroul principal, unchiul Vanea. Noi socoteam că, în calitatea lui de administrator al moşiei profesorului Serebriakov, acest personaj trebuia să poarte tradiţionalul costum al moşierului : cizme înalte, şapcă cu cozoroc, uneori o cravaşă în mînă, căci se presupunea că avea adesea de inspectat, călare, moşia. Cehov însă izbucni revoltat :

— Ia ascultaţi, eu am scris doar despre toate acestea. Nici n-aţi citit piesa.

Am consultat originalul fără să găsim vreo lămurire, afară doar de o fugară indicaţie cum că unchiul Vanea purta o cravată de mătase.

— Vedeţi, vedeţi c-am dat toate amănuntele ? încerca să ne încredinţeze Cehov.

— Dar ce anume aţi scris ? ne arătam noi nedumeriţi. Cravata de mătase ?

— Sigur. Poartă o cravată de mătase pentru că este un om elegant şi cultivat. E falsă credinţa că moşierii noştri umblă numai în cizme unsuroase. Sînt doar oameni cu educaţie, care se îmbracă elegant, cu lucruri aduse de la Paris. Toate astea sînt scrise acolo.

Această neînsemnată aluzie reflecta, după părerea lui Anton Pavlovici, toată drama vieţii contemporane ruse : profesorul, om incapabil şi inutil, huzureşte, profitînd pe nedrept de o faimă de savant emerit, idol al Petersburgului, şi scriind cărţi de o calitate îndoielnică pe care le citeşte bătrîna Voinitkaia. Chiar unchiul Vanea se află sub influenţa acestei opinii greşite, socotindu-l pe profesor om mare şi lucrîndu-i dezinteresat moşia pentru ca să-i

susţină renumele. Se descoperă însă că Serebriakov nu este decît o băşică de săpun şi că ocupă pe nedrept un post înalt, în timp ce oameni talentaţi şi capabili ca unchiul Vanea şi Astrov putrezesc prin diferite unghere ale vastei Rusii neorganizate. Atunci îşi croieşte drum dorinţa de a chema la cîrmă pe adevăraţii muncitori capabili, ce zac în umbră pentru a-i aşeza în locul celebrilor, dar mediocrilor, Serebriakovi.

În urma convorbirii avute cu Anton Pavlovici, înfăţişarea exterioară a unchiului Vanea se asocia în imaginaţia mea, nu ştiu de ce, cu cea a lui P. I. Ceaikovski.

Cu prilejul distribuirii rolurilor, s-au întîmplat o seamă de incidente ciudate, din care reieşea că numai cîţiva dintre actorii ansamblului nostru, şi anume doar cei preţuiţi de Cehov, trebuiau să întruchipeze pe eroii piesei. Cînd am arătat că lucrul acesta e cu neputinţă, Anton Pavlovici ne-a ameninţat:

— Ia ascultaţi, am să schimb sfîrşitul actului al treilea şi am să trimit piesa Comitetului de repertorii.

Cine ar mai crede acum că, după premiera „Unchiului Vanea“ [134], ne-am strîns cu toţii într-un restaurant şi am plîns cu lacrimi amare pentru că spectacolul, după părerea generală, fusese o cădere? Timpul şi-a făcut însă datoria: piesa şi-a primit consacrarea meritată, rămînînd în repertoriu mai bine de douăzeci de ani şi ajungînd să fie cunoscută în întreaga Rusie, în Europa şi în America.

Actorii şi-au jucat cu toţii bine rolurile — şi Knipper, şi Samarova, şi Lujski, şi Vişnevski. Cel mai mare succes l-au avut Lilina, Artiom şi cu mine, în rolul lui Astrov, rol care la început nu-mi plăcuse, căci rîvnisem mereu la altul, la acel al unchiului Vanea. Vladimir Ivanovici a izbutit însă să-mi înfrîngă încăpăţînarea şi să mă facă să-mi fie drag personajul pe care-l întruchipam.

TURNEUL ÎN CRIMEIA

Faptul s-a petrecut în primăvara vieţii teatrului nostru, perioada cea mai însorită a tinerei lui existenţe. Trebuia să plecăm în Crimeia, la Anton Pavlovici, într-un turneu mult aşteptat, despre care s-a vorbit şi s-a scris pe larg [135]. Eram celebrităţile zilei

nu numai la Moscova, dar şi în Crimeia, adică la Sevastopol şi la Ialta. Ne-am spus :

„Fiind bolnav, Anton Pavlovici nu poate veni la noi, aşa încît o să ne ducem noi, care sîntem sănătoşi, la el. Dacă Mahomed nu vine la munte, se duce muntele la Mahomed !"

Însoţiţi de neveste, de copii, de doici, de maşinişti, de recuzitieri, costumieri, coafori şi de cîteva vagoane cu bagaje, actorii porniră pe vreme rea din Moscova cea îngheţată spre soarele Sudului. Jos şubele ! Luaţi-vă costume uşoare, pălării de paie, chiar de-ar fi să îndurăm frig pe drum ! În schimb, ne vom încălzi acolo ! Ni s-a pus la dispoziţie un întreg vagon de pasageri. Am călătorit două zile şi două nopţi ; dar, cînd oamenii sînt tineri, iar afară e primăvară, totul pare vesel şi îmbucurător. Nu putem reda toate snoavele, toate scenele hazlii, toate întîmplările comice petrecute în timpul călătoriei. Cîntam, glumeam, făceam noi cunoştinţe.

În sfîrşit, iată şi Bahcisarai ! O dimineaţă călduroasă de primăvară, flori, straie colorate tătăreşti, soare. Iată şi albul Sevastopol ! Puţine oraşe pe lume sînt mai frumoase decît Sevastopolul ! Nisipul alb, casele albe, munţii de cretă, cerul şi marea albastră cu spuma albă a valurilor, noruleţii albi, soarele orbitor, pescăruşii albi ! După cîteva ore însă, cerul se acoperi de nori grei, marea se întunecă, se stîrni vîntul, se porni ploaia amestecată cu fulgi de zăpadă şi sirena începu să urle fără încetare. Venise din nou iarna ! Şi bietul Anton Pavlovici care trebuia să călătorească pe mare, de la Ialta, pe o astfel de furtună ! L-am aşteptat zadarnic şi zadarnic l-am căutat pe vaporul care sosise de la Ialta. Am primit doar o telegramă prin care ne vestea că-l apucaseră crizele. Nu ştia dacă îi va mai fi cu putinţă să vină la Sevastopol.

Teatrul de vară în care trebuia să jucăm stătea posomorît pe ţărmul mării, cu uşile bătute în cuie. Ele rămăseseră aşa ţintuite toată iarna, iar după ce au fost deschise în prezenţa noastră şi am pătruns înăuntru, ni s-a părut că ne aflăm la Polul Nord, atît de frig şi de umed era ! Trupa se aduna zilnic înainte de a începe repetiţia pe o terasă din faţa teatrului. Acolo ne vizita cunoscutul critic şi cronicar dramatic Vasiliev [136], venit anume de la Moscova în calitate de corespondent.

— Aşa călătorea şi Goldoni, întovărăşit de critici, ne lămuri el rolul său de ataşat pe lîngă ansamblul nostru.

Veni şi Paştele, se întoarse vremea bună şi, odată cu ea, pe neaşteptate, şi Cehov. Dimineţile lua parte la reuniunile noastre din grădina publică. Într-o zi, Anton Pavlovici află că actorul Artiom, la care ţinea mult şi pentru care scrisese mai tîrziu roluri speciale ca acelea din „Trei Surori" (Cebutîkin) şi „Livada cu vişini", se îmbolnăvise şi avea nevoie de un medic.

— Ascultă-mă pe mine, eu sînt doar medicul teatrului! declară Cehov.

Se mîndrea cu cunoştinţele sale medicale mult mai mult decît cu talentul literar.

— Eu sînt medic de profesie şi doar cîteodată, în timpul liber, mai şi scriu, ne spunea el cu seriozitate. Cehov se duse să-l doftoricească pe iubitul lui Artiom, prescriindu-i picături de valeriană, adîcă acelaşi medicament pe care-l recomanda în glumă tuturor doctorul Dorn, unul din personajele din „Pescăruşul".

Puţin după aceasta a avut loc şi primul spectacol, prezentîndu-se atît lui Cehov cît şi Sevastopolului piesa „Unchiul Vanea". A fost un succes colosal. Autorul a fost chemat la rampă de un nesfîrşit număr de ori, într-un entuziasm nemărginit. De data aceasta, Cehov s-a arătat mulţumit de interpretare. Vedea pentru prima dată ansamblul nostru în cadrul complet al unei reprezentaţii pentru public. Anton Pavlovici m-a vizitat în antract, elogiindu-mă, şi numai la sfîrşit mi-a făcut o observaţie în legătură cu plecarea lui Astrov:

— Fluieră, ascultă-mă pe mine... Fluieră! Unchiul Vanea plînge, iar Astrov fluieră!

Nici de data asta n-am putut scoate mai mult de la el.

„Cum aşa? îmi spuneam eu. După tristeţe şi disperare, un fluierat vesel?..."

Dar şi această observaţie a lui Cehov a căpătat de la sine, mai tîrziu, cu prilejul unui spectacol, întreaga ei valoare. Am început deodată să fluier, de încercare, la noroc. Şi pe loc am simţit întregul adevăr! Aşa trebuia să fie! Cuprins de descurajare, unchiul Vanea e tot mai abătut, pe cînd Astrov fluieră. De ce? Fiindcă-i atît de scîrbit şi şi-a pierdut într-atît încrederea în oameni şi în viaţă, încît, prin neîncrederea cu care priveşte totul, ajunge la cinism. Semenii lui nu-l mai pot mîhni cu nimic. Din fericire pentru el, Astrov e îndrăgostit de natură, pe care o slujeşte cu credinţă: plantează păduri, pentru că acestea păstrează umezeala de care au nevoie rîurile.

Printre piesele aduse în Crimeia se afla şi una de Hauptmann „Singuraticii". Anton Pavlovici a cunoscut-o la noi şi i-a plăcut mai mult decît piesele lui.

— Ăsta e un dramaturg adevărat! Eu nu sînt dramaturg, ascultaţi-mă pe mine, eu sînt medic.

De la Sevastopol am plecat la Ialta, unde ne aşteptau aproape toţi reprezentanţii literaturii ruse, care parcă se înţeleseseră într-adins să vină în Crimeia pentru a asista la spectacolele noastre. Se aflau acolo Bunin, Kuprin, Mamin-Sibiriak, Cirikov, Staniukovici, Elpatievski şi, în sfîrşit, Maxim Gorki, care tocmai atunci se făcuse cunoscut şi care se stabilise în Crimeia din pricina bolii sale de plămîni. Cunoscîndu-l pe Gorki, am început cu toţii să-l convingem să ne scrie piese [137]. Concepuse şi poate chiar schiţase în linii generale una dintre viitoarele lui lucrări dramatice, „Azilul de noapte". Chiar el mi-a povestit subiectul.

În afară de scriitori, se mai aflau în Crimeia şi o seamă de muzicieni, dintre care cel mai cu vază era tînărul S. V. Rahmaninov.

Zilnic, la o anumită oră, actorii şi scriitorii se întruneau la vila lui Cehov, unde li se serveau aperitive. Sora lui Anton Pavlovici, Maria Pavlovna, prietena noastră a tuturor, făcea gospodăria. Locul de cinste îl ocupa mama lor, o bătrînică fermecătoare pe care o iubeam cu toţii. Auzindu-ne vorbind de succesele pieselor lui Anton Pavlovici, s-a hotărît, uitînd de vîrsta ei înaintată, să meargă la teatru ca să vadă — nu pe noi, desigur — ci lucrarea lui Antoşa. În ziua hotărîtă pentru acest eveniment, trecînd înainte de masă pe la Cehov, l-am găsit agitat. Am aflat că mama lui îşi scosese din cufăr rochia ei de mătase, veche şi demodată, pentru ca s-o îmbrace seara, la teatru. Anton Pavlovici se înspăimîntase:

— Mămica, în rochie de mătase, asistînd la piesa lui Antoşa! Asta-i nemaipomenit!

După ce-şi manifestă astfel uimirea, se porni pe un rîs vesel, un rîs fermecător, căci imaginea mamei sale ducîndu-se la teatru în rochia ei de mătase ca să-şi aplaude fiul dramaturg, care şi el se ducea tot la teatru pentru ca să apară pe scenă la aplauze, i se părea mic-burgheză, sentimentală şi cît se poate de ridicolă.

În timpul meselor zilnice pe care le luam la Cehov, se vorbea deseori despre literatură. Aceste discuţii între specialişti dezvă-

luiau multe taine importante, necunoscute rigizilor noştri dascăli de istoria literaturii, taine a căror cunoaştere nu putea fi decît utilă regizorului şi actorului. Cehov îi îndemna pe toţi să scrie piese pentru Teatrul de Artă. Într-o zi, cineva a susţinut că dintr-o anumită nuvelă a lui Cehov s-ar putea face o dramatizare. Am adus cartea şi l-am rugat pe Moskvin să ne citească bucata aceea. Felul în care a citit i-a plăcut atît de mult lui Anton Pavlovici, încît de atunci, zilnic, după masă, îl ruga pe talentatul actor să citească din operele lui. Iată cum Moskvin a ajuns un interpret consacrat al nuvelelor lui Cehov la seratele de binefacere.

Turneul din Crimeia se sfîrşi. Drept răsplată pentru vizita noastră, atît Cehov cît şi Gorki ne-au făgăduit să ne scrie cîte o piesă. Între noi fie vorba, acesta era şi unul dintre ţelurile principale pentru care muntele se deplasase pînă la casa lui Mahomed.

„TREI SURORI"

După succesele obţinute cu „Pescăruşul" şi cu „Unchiul Vanea", nu se putea să ne mai lipsească din repertoriul teatrului o nouă piesă de Cehov. În felul acesta, soarta noastră se afla în mîinile lui Anton Pavlovici : dacă obţineam piesa, aveam asigurată întreaga stagiune, altminteri teatrul avea să-şi piardă din atracţie. Era deci firesc să ne interesăm de activitatea scriitorului. Ştirile cele mai proaspete cu privire la el le primeam de la O. L. Knipper. Dar cum se făcea că era atît de bine informată ? De ce părea atît de preocupată de sănătatea lui Anton Pavlovici, de ce aducea atît de des vorba ba despre starea timpului în Crimeia, ba despre piesă, ba despre posibilitatea venirii lui Cehov la Moscova ?...

„Ehei !" ne-am spus noi, eu şi Piotr Ivanovici...

În sfîrşit, spre bucuria generală, Cehov ne-a trimis primul act al unei noi lucrări dramatice, încă fără titlu. Am primit apoi pe cel de al doilea şi pe cel de al treilea ; ne mai lipsea doar ultimul. În fine, sosi şi Anton Pavlovici cu sfîrşitul, a cărui lectură ne propuseserăm s-o facem în prezenţa autorului. Am instalat în foaier o masă mare acoperită cu postav, în jurul căreia am luat loc cu toţii, la dreapta şi la stînga lui Cehov, lîngă el instalîndu-se regi-

zorii. Se afla de față întreg ansamblul împreună cu personalul tehnic și o parte din mașiniști și croitori. Atmosfera era cam încordată. Autorul era emoționat și nu se simțea la largul lui prezidînd adunarea. Se ridica mereu și începea să umble prin încăpere mai ales în momentele cînd discuția lua o întorsătură după părerea lui falsă ori, pur și simplu, penibilă pentru el. La sfîrșitul lecturii, se schimbară mai multe păreri despre piesa pe care unii o numeau dramă, alții tragedie, fără ca nimeni să observe cît îl nedumereau pe Cehov aceste clasificări. Unul dintre cei care luaseră cuvîntul, ținînd să strălucească prin talentul său oratoric, a început cu un accent oriental să rostească fraze pline de patos și clișee convenționale :

— Eu, prințipial, nu sînt de acord cu autorul, dar... etc.

Anton Pavlovici n-a putut să mai îndure acest „prințipial" și, pe nesimțite, a plecat. Observîndu-i-se lipsa, n-am înțeles pentru moment ce anume se întîmplase și ne-am închipuit că i se făcuse rău.

Trecînd pe la locuința lui, l-am găsit nu numai indispus și trist, dar și supărat, ceea ce i se întîmpla destul de rar.

— Așa nu se poate, ascultați-mă... „Prințipial !" exclamă el. imitîndu-l pe orator.

Pesemne că acest leit-motiv îl scosese din răbdări. Mai era însă și o pricină mai gravă. Am aflat că autorul era încredințat că scrisese o comedie veselă, pe cîtă vreme toți cei care luaserăm parte la lectură privisem lucrarea ca pe o dramă și am plîns ascultînd-o. Incidentul l-a făcut pe Cehov să creadă că piesa nu a fost înțeleasă și a avut insucces.

După prima lectură, a început activitatea regizorală. Ca întotdeauna, V. I. Nemirovici-Dancenko a pus mai întîi la punct partea literară, în timp ce eu întocmeam, așa cum se și cuvenea, o punere în scenă amănunțită, adică : cine, încotro și pentru ce trebuie să se miște, ce stări sufletești trebuie să încerce, ce trebuie să facă, cum trebuie să arate etc.

Actorii lucrau cu sîrguință și de aceea repetițiile au început în scurtă vreme să se închege, întrucît totul a devenit limpede, logic, exact. Și totuși, piesa nu avea rezonanță, nu trăia, părea plicticoasă și lungă. Îi lipsea *ceva !* Cît de chinuitoare a fost căutarea acestui *ceva,* neștiind anume ce ! Preparativele se terminaseră, spectacolul trebuia anunțat, dar dacă i-am fi dat drumul în stadiul în care se

afla, adică împietrit, împotmolit într-un punct mort, succesul ar fi fost compromis ; totuşi, simţeam că toate elementele necesare erau întrunite, că alte preparative nu-şi mai aveau rostul şi că nu mai lipsea decît acel magic *ceva*. Ne adunam, repetam cuprinşi de disperare, ne despărţeam şi a doua zi luam totul întocmai de la capăt, dar fără nici un progres simţitor.

— Fără îndoială, domnilor, că ajungem la acest rezultat pentru că noi complicăm lucrurile, a spus cineva. În interpretarea noastră oglindim numai plictiseala piesei, accentuînd prea mult tonalitatea sufletească pe care ea o exprimă şi lungind-o. Ar trebui să-i stimulăm ritmul şi s-o jucăm într-un tempo mai rapid, ca pe un vodevil.

Am căutat deci să dobîndim acest tempo rapid, vorbind şi mişcîndu-ne mai iute, din care pricină acţiunile personajelor se năclăiau şi se pierdeau cuvinte şi fraze întregi. Piesa apărea astfel şi mai plicticoasă. Nici nu se mai putea înţelege despre ce e vorba şi ce anume se petrece pe scenă.

Cu prilejul unei repetiţii dintr-acestea chinuitoare, a avut loc un incident pe care vreau să vi-l povestesc. Era seară. Lucrul nu mergea. Actorii se opriseră din repetiţie, nemaiînţelegîndu-i rostul. Încrederea lor în regizor ca şi încrederea în ei înşişi se clătina. O asemenea scădere de elan înseamnă începutul demoralizării. Şedeau cu toţii prin colţuri tăcuţi şi trişti. Nu erau aprinse decît cîteva becuri slabe, aşa că în sală domnea semiobscuritatea ; ne bătea inima de îngrijorare din pricina acestei situaţii încurcate. Cineva începu să rîcîie nervos lemnul scaunului pe care şedea, scoţînd nişte sunete ca de şoarece care roade. Nu ştiu de ce, sunetele acestea mi-au adus aminte de acasă ; sufletul a prins a mi se încălzi de realitatea sufletească a vieţii şi intuiţia a început să lucreze. Probabil că, sporite de întuneric şi de sleirea aceasta care mă abătuse, zgomotele treziseră în mine alte înţelesuri, ce dăinuiau în viaţa mea de cine ştie cînd. Cine oare ar putea lămuri izvoarele supraconştiinţei creatoare !

Sub vraja acestei evocări sau cine ştie din ce alte motive, am văzut limpede în minte ansamblul scenei care tocmai se repetase. Am simţit o atmosferă de intimitate. Personajele lui Cehov au prins viaţă. Am înţeles că ele nu se simt bine în tristeţea lor şi că, dimpotrivă, jinduiesc după veselie, rîs, voioşie ; ele vor să trăiască, nu să vegeteze. În acest fel de a vedea personajele am simţit că

găsisem adevărul ; faptul m-a încurajat şi intuitiv mi-am dat seama ce anume aveam de făcut mai departe.

După asta, activitatea noastră a început să se desfăşoare în condiţii admirabile. Numai rolul Maşei, jucat de Knipper, nu se închega. De rolul acesta se îngriji însă Vladimir Ivanovici. După cîteva repetiţii, parcă i se adăugase ceva în suflet actriţei şi rolul începuse să meargă minunat.

Bietul Anton Pavlovici n-a mai apucat să asiste la spectacol. A plecat în străinătate sub pretextul că are nevoie să-şi îngrijească sănătatea, însă eu bănuiam că la mijloc e o cu totul altă pricină şi anume îngrijorarea lui cu privire la soarta piesei. Presupunerea mea se adeveri prin faptul că nu lăsase nimănui adresa la care să i se poată scrie spre a i se anunţa rezultatul premierei. N-o ştia nici măcar Knipper, care se părea că...

În locul lui Anton Pavlovici rămăsese un prieten al său, un bătrîn colonel simpatic, care urmărea ca nu cumva să se facă vreo eroare în ce priveşte uniforma, ţinuta şi moravurile militare. Anton Pavlovici acordase multă atenţie acestor lucruri, deoarece în oraş se zvonea că piesa ar fi avut o tendinţă ostilă militarilor, fapt care a stîrnit în mijlocul ofiţerilor nedumeriri, resentimente şi o aşteptare plină de nelinişte. În realitate însă, Anton Pavlovici nu avea nici un motiv să-i deteste pe militari, ba dimpotrivă, îi simpatiza pe cei de infanterie, care, după cum spunea el, aveau o misiune culturală, ducînd cu ei prin îndepărtatele colţuri ale Rusiei, o dată cu buna dispoziţie şi cu veselia, noi cerinţe de ordin spiritual, noi probleme de ştiinţă şi de artă.

În legătură cu punerea în scenă a piesei „Trei surori", îmi amintesc de o întîmplare care-l caracterizează pe Cehov. Cu prilejul repetiţiei generale, am primit o scrisoare din străinătate pe care nu era menţionată nici o adresă de retur, scrisoare ce cuprindea doar atît : Excludeţi tot monologul lui Andrei din ultimul act şi înlocuiţi-l prin cuvintele : „Nevasta-i tot nevastă..." În manuscris, Andrei avea un strălucit monolog ce descria admirabil mentalitatea burgheză a multor femei ruse : înainte de căsătorie, ele mai au o umbră de poezie şi de feminitate, dar după ce s-au măritat se grăbesc să se îmbrace în capoate de casă şi papuci şi să poarte toalete complicate şi fără gust, împopoţonîndu-şi sufletul tot cu halate şi papuci. Sentimentele pe care le inspiră astfel de femei nu meritau chiar atîta atenţie ! „Nevasta-i tot nevastă !" Prin intonaţia pe care i-ar fi dat-o actorul, această propoziţiune

putea exprima totul. Împrejurarea aceasta ne-a dovedit încă o dată spiritul laconic, adînc şi plin de fond al lui Cehov.

La premieră [138], actul întîi, reprezentînd ziua onomastică a Irinei, a avut un mare succes. Am fost scoşi de nenumărate ori la rampă (deprinderile acestea nu fuseseră încă desfiinţate la noi). Dar după celelalte acte şi chiar la sfîrşitul spectacolului, aplauzele au devenit atît de rare, încît abia dacă am mai avut prilejul să ieşim o singură dată la rampă. Ni s-a părut atunci că spectacolul n-a avut succes şi că nici piesa şi nici interpretarea nu avusese răsunet printre spectatori. A trebuit să treacă mult timp pentru ca lucrarea lui Cehov şi creaţia lui să pătrundă pînă la public.

În ce priveşte creaţia actoricească şi regizorală, acest spectacol a fost socotit totuşi printre cele mai bune ale teatrului nostru. Şi, într-adevăr, Knipper, Lilina, Saviţkaia, Moskvin, Kacialov, Gribunin, Vişnevski, Gromov (mai tîrziu Leonidov), Artiom, Lujski. Samarova ar putea fi consideraţi drept nişte interpreţi model şi creatori ai personajelor cehoviene clasice. Am avut şi eu succes în rolul lui Verşinin, dar nu mi-am făcut vreun merit personal, deoarece n-am izbutit să dau personajului meu starea de deplină contopire cu rolul şi poetul.

La întoarcerea sa din străinătate, A. P. Cehov s-a arătat mulţumit de noi, regretînd totuşi că semnalele de alarmă din timpul incendiului nu funcţionau cum trebuia. Ni se plîngea mereu de această deficienţă care-l amăra. I-am propus să reconstituie singur sunetele de alarmă, punîndu-i la dispoziţie tot materialul tehnic necesar. Anton Pavlovici şi-a asumat cu plăcere rolul de regizor şi, apucîndu-se cu pasiune de muncă, ne-a dat o listă întreagă de lucruri ce urmau să fie puse la punct, în vederea probei cu efectele sonore. N-am fost la repetiţia cu efectele sonore ca să nu-l stinghereşc, aşa că nu ştiu ce s-a petrecut.

La spectacolul următor, după scena incendiului, Anton Pavlovici a venit în cabina mea, s-a aşezat liniştit şi modest pe colţul divanului şi a tăcut. Mirat, l-am întrebat ce s-a întîmplat.

— Ascultă-mă, aşa nu mai merge ! Uite, au început să-njure ! mă lămuri el pe scurt.

Am aflat că alături de loja direcţiei, un grup de spectatori înjurase piesa, actorii şi teatrul şi că în momentul cînd a izbucnit cacofonia sunetelor de alarmă, grupul respectiv, neînţelegînd rostul lor, se pornise pe rîs şi glume, fără să bage de seamă că în apropiere se afla autorul piesei şi regizorul efectelor sonore.

Povestind cele întîmplate, Anton Pavlovici a rîs cu bunătate, apoi a avut un acces de tuse atît de puternic încît m-am temut de sănătatea lui şi de mersul bolii de care suferea.

PRIMUL TURNEU LA PETERSBURG

După un obicei de mult înrădăcinat, stagiunea teatrală la Moscova se termina întotdeauna prin ovaţii zgomotoase la adresa tuturor actorilor din ansamblu. Mai tîrziu, după ce s-a instalat scena turnantă, mecanismul scenei se punea în mişcare la sfîrşitul ovaţiilor şi întregul podium începea să se învîrtă, făcînd să defileze în faţa publicului, întregul ansamblu şi decorul, pînă ce la un moment dat publicul ajungea să nu mai vadă decît decorurile pe care stătea scris : „Rămîneţi cu bine".

Îmboldiţi de nevoi materiale, am plecat, după multe şovăieli, împreună cu toată trupa la Petersburg [139]. Iniţiativa aceasta ne înspăimînta, deoarece între cele două capitale exista o veche rivalitate. Tot ceea ce venea de la Petersburg nu avea succes la Moscova şi vice-versa. Ne aşteptam la o primire glacială din partea publicului petersburghez. Din fericire, presupunerea noastră a fost desminţită, căci ne-am bucurat de o primire minunată. Mai mult decît atît, acest prim contact a determinat stabilirea unei strînse prietenii, ceea ce a făcut ca, după terminarea fiecărei stagiuni la Moscova, să întreprindem cîte un turneu în capitala rivală, cu toate piesele noi.

Aceste turnee s-au desfăşurat în condiţii excepţionale, şi iată de ce :

Pe vremea aceea aveam la Moscova foarte mulţi prieteni. Eram noi între noi, „moscoviţi de-ai noştri" şi ne puteam vedea oricînd doream. Cu prietenii din Petersburg, însă, nu ne puteam întîlni decît o lună sau două pe an, şi nu chiar în fiece stagiune. Revederile noastre aveau loc primăvara, cînd Neva se dezgheaţă şi sloiurile de pe Ladoga pornesc să curgă, cînd ies mugurii, cînd se deschid iar ferestrele caselor şi ciocîrliile şi privighetorile încep să cînte, iar lumea se îmbracă mai uşor şi pleacă să se plimbe pe insule, pe malul mării, cînd soarele luminează mai viu şi încep nopţile albe care nu te lasă să dormi. Primăvara petersburgheză

şi sosirea „celor de la Teatrul de Artă" erau legate între ele atît în închipuirea noastră cît şi în aceea a prietenilor noştri de la nord. Acestea imprimau frumuseţe şi poezie întîlnirilor noastre şi măreau bucuria venirii şi tristeţea plecării. Eram răsfăţaţi poate mai mult decît meritam.

După această introducere, cutez să vorbesc despre turneele noastre de la Petersburg, fără să mă tem că vorbele mele vor fi luate drept lăudăroşenie de cabotin. Totuşi e mai bine să dau cuvîntul unuia dintre prietenii noştri, un bătrîn om de teatru din Petersburg, reproducînd aici un fragment dintr-o scrisoare a lui :

«Au trecut cîţiva ani de cînd turneele Teatrului de Artă din Moscova au încetat. S-au întîmplat atîtea de atunci, încît ni se pare că s-a scurs foarte multă vreme. În perspectiva trecutului, se poate vedea şi mai clar ce semnificaţie aveau pentru noi sosirile voastre, acele „turnee" la ale căror reprezentaţii se îmbulzeau toţi intelectualii, toată tinerimea studioasă, şi la care în acea vreme atît de grea pentru ei, muncitorii conştienţi, elevii şcolii „Smolensk", şi din alte şcoli serale, alergau să-şi cumpere cu mari sacrificii bilete. Aţi aflat desigur de la oamenii voştri cum stătea mulţimea de mii de oameni zi şi noapte, în piaţa din faţa teatrului, cîteodată în ger sau în noroaiele din martie, făcînd coadă la casă ; voi înşivă aţi avut ocazia să vedeţi în sală publicul electrizat, ascultîndu-vă cu respiraţia tăiată şi chemîndu-vă entuziasmat la rampă, după lăsarea cortinei ; primeaţi flori şi cunune şi culegeaţi de pe scenă bucheţelele modeste pe care vi le aruncau de sus studenţi şi studente, iar pe urmă, la plecarea înapoi la Moscova, salutaţi prin gesturi amicale, de la ferestrele vagoanelor, mulţimea de oameni necunoscuţi — şi totuşi atît de legaţi de voi — care se aduna din toate colţurile oraşului pentru a vă mai vedea o dată şi pentru a vă petrece, fluturînd batiste în urma trenului. Vă dădeaţi voi oare seama că sentimentele noastre astfel exprimate nu erau la fel cu sentimentele cu care-i întîmpinam şi-i petreceam pe alţi actori, admiraţi ca şi voi ?... Ca vechi oameni de teatru, am cunoscut încă din tinereţe înaltele desfătări şi nobilele emoţii pe care ţi le dau puternicele talente ale scenei. Plîngeam la spectacole, apoi strigam ca nişte copii, pentru a ne uşura de tot ceea ce ne copleşise sufletul. Întîmpinîndu-i pe marii actori, aşteptam înfrigurati aceste emoţii şi bucurii ameţitoare. Altfel, însă, vă aşteptam pe voi şi vă ieşeam întru întîmpinare : vă aşteptam ca pe o primăvară ce poartă cu ea bucurie însorită, visuri şi speranţe, şi care

chiar în inimile vestejite şi obosite de viaţă, scoate răscolind la iveală izvoarele susurătoare ale adevăratei poezii. Veneam de nenumărate ori să vedem piesele voastre şi nu numai să le vedem, dar să le şi *ascultăm* ca pe o muzică pe care, atunci cînd o urmăreşti, te simţi pătruns de fericire. Avusesem şi mai înainte prilejuri de desfătare artistică, clipe de extaz ; dar că arta teatrului poate fi minunată şi caldă ca primăvara, că poate dărui oamenilor, fără deosebire de vîrstă, atîta tinerească şi vibrantă fericire, o fericire ce te poartă spre zări noi, lucrul acesta nu l-am aflat decît numai datorită vouă... Aţi simţit voi oare lucrurile astea ? A răzbătut oare pînă la voi mireasma simţămintelor pe care voi le-aţi încolţit în sufletele noastre ?...»

Eram sărbătoriţi în diferite cercuri cu nespusă cordialitate. Mi-aduc aminte de o masă dată în cinstea noastră în sala uriaşă a marelui restaurant al lui Contan cu prilejul primului nostru turneu la Petersburg ; cei mai buni vorbitori ai acelor vremuri, A. F. Koni, S. A. Andreevski, N. P. Karabcevski ne-au salutat prin discursuri interesante prin conţinutul lor şi prin forma lor plină de fantezie. Aşa, bunăoară, A. F. Koni, luîndu-şi o atitudine severă de procuror şi dînd chipului său o expresie adecvată, ni se adresă, lui V. I. Nemirovici-Dancenko şi mie, pe un ton sec şi oficial :

— Acuzaţi, ridicaţi-vă !

Ne-am sculat, ascultători, de pe scaune.

— Domnilor juraţi, îşi începu cuvîntarea Koni, în faţa dumneavoastră aveţi doi criminali ce s-au făcut vinovaţi de o faptă foarte gravă. Ei au ucis, cu premeditare, pe acea mult iubită, binecunoscută, onorată şi străveche... (şi după o mică pauză de un efect comic) doamnă *Rutină*. (Apoi iar pe un ton serios.) Asasinii i-au smuls fără nici o milă veşmintele-i strălucitoare... Dărîmînd cel de al patrulea perete au înfăţişat mulţimii viaţa intimă a oamenilor, au nimicit cu multă cruzime minciuna teatrală, înlocuind-o printr-un adevăr care, precum se ştie, este supărător ş.a.m.d.

Cam acestea au fost cuvintele lui Koni, care, în încheiere, a rugat asistenţa să aplice acuzaţilor cea mai grea pedeapsă, adică :

— Să-i închidem pentru vecie... în inimile noastre iubitoare.

Un alt cunoscut vorbitor, S. A. Andreevski, surprinse auditoriul prin următoarea declaraţie :

— Ne-a vizitat un ansamblu în care, spre uimirea noastră, n-am aflat nici un actor, nici o actriţă.

Se părea că oratorul avea intenţia să ne critice, aşa că l-am ascultat cu mai multă atenţie.

— Nu văd în jur nici buze afectat ţuguiate, nici păr încreţit şi ars de zilnicele intervenţii ale frizerului, urmă el, nu aud nici voci grave. Nu citesc pe faţa nimănui setea de laudă. Nu descopăr nicăieri poze de cabotini, gesturi teatrale, patos fals, braţe înălţate dramatic, temperamente actoriceşti mimate cu atîtea sforţări. Ce fel de actori sînt aceştia ?... Dar actriţele ? Nu aud foşnetul fustelor de mătase, nici bîrfeli, nici intrigi. Puteţi constata singuri şi dumneavoastră : unde sînt obrajii sulemeniţi, ochii şi sprîncenele încondeiate ?... În mijlocul trupei nu există nici actori nici actriţe. Există numai oameni adînc simţitori...

Au urmat o seamă de complimente.

Iată încă un moment din viaţa petrecută la Petersburg. Am fost invitaţi de tineret într-un mic apartament care era atît de ticsit, încît mulţi dintre cei prezenţi au trebuit să rămînă dincolo de uşă, pe o scară rece, aşteptînd un prilej să se poată apropia de „moscoviţi" şi să schimbe cu ei cîteva cuvinte despre artă, despre Cehov, despre Ibsen ori Maeterlinck, sau despre vreunul dintre spectacolele văzute, sau pentru a cere lămuriri în legătură cu vreo nedumerire relativă la regia piesei ori la interpretarea a cîte unui rol oarecare. Şedeam în faţa unei mese cu bere şi aperitive, cumpărate din ultimii bănuţi ai gazdelor noastre, şi tineretul era strîns în jurul nostru pentru ca să ne poată vedea în voie şi să ne îmbie să mîncăm. S-a discutat, s-au făcut teorii cu privire la fel de fel de probleme. V. I. Kacialov a declamat, I. M. Moskvin a distrat asistenţa, A. L. Vişnevski a rîs mai cu poftă decît toţi ceilalţi. S-au ţinut discursuri înflăcărate şi s-a cîntat în cor.

În legătură cu turneele la Petersburg, îmi amintesc şi de acele seri cînd jucam cîte un act separat din piesele lui Cehov, fără decoruri, fără costume şi fără grimă. Ne plăceau aceste reprezentaţii în care, redînd acţiunea exterioară a piesei numai prin mişcări reţinute şi prin aluzii, aveam putinţa să concentrăm întreaga atenţie a publicului asupra vieţii sufleteşti a personajelor, exprimată prin mimică, priviri şi intonaţii ale vocii. Se vede că şi publicului îi plăceau aceste manifestări.

Ultimul spectacol, jucat la Petersburg coincidea îndeobşte cu închiderea stagiunii şi începutul vacanţei de vară. În acele seri, sau mai bine zis, în acele nopţi, se organiza ades, după spectacol, cîte

o încîntătoare plimbare prin insule, plimbare ce se înfăţişa ca o minunată serbare a primăverii.

Pot oare cei ce nu sînt actori să înţeleagă ce înseamnă cuvintele „sfîrşitul stagiunii" şi aerul sărbătoresc al acestei minunate zile? Chiar pentru cel mai devotat slujitor al artei, sfîrşitul stagiunii reprezintă începutul unei, desigur vremelnice, libertăţi; înseamnă sfîrşitul unor foarte severe obligaţiuni în cadrul unei discipline aproape ostăşeşti; înseamnă dreptul de a fi bolnav (căci în timpul stagiunii eşti obligat să ieşi pe scenă chiar cu febră mare), înseamnă dreptul de a respira aer curat, de a te bucura de soare şi de lumina zilei, întrucît în timpul stagiunii actorul nu are timp de plimbare şi vede lumina zilei numai în timp ce merge la teatru, la repetiţia de dimineaţă; restul timpului el şi-l petrece pe scenă la lumina chioară a cîtorva becuri sau la lumina orbitoare a rampei. În timpul stagiunii ne culcam la ore cînd muncitorul se pregăteşte să se ducă la lucru şi ne trezeam atunci cînd străzile erau pline de lume.

Sfîrşitul stagiunii înseamnă dreptul de a face tot ce-ţi spune inima, voinţa şi raţiunea care mai tot anul stau în slujba autorilor dramatici, a regizorilor, a repertoriilor şi a conducerii teatrului. O viaţă de asta de rob de bună voie, ţinea din august pînă în iunie următor. De aceea ultima zi de muncă şi totodată prima zi dintr-o vacanţă de două luni, era o dată foarte importantă pentru noi şi era aşteptată ca un moment de seamă al vieţii.

În seara ultimului spectacol, cînd afară domnea minunata primăvară a Petersburgului, cu adierile călduţe ale mării, cu flori proaspete, iarbă verde, arome, privighetori, cînd începea seria nopţilor albe, porneam în plimbări pe Neva, şi pe mare, înconjuraţi de ospitalierii noştri prieteni. În acest scop se închiria pe toată noaptea un vaporaş. La gura fluviului ne întîmpina răsăritul soarelui; acolo prindeam ori cumpăram peşte, din care ni se pregătea o ciorbă pescărească. Spre dimineaţă, porneam cu barca, coboram pe insule, cutreieram pădurile, întîlneam cunoscuţi, care nu apucaseră să traverseze Neva, pierzînd ora cînd se desfac podurile peste rîu.

Într-o noapte ca asta l-am întîlnit odată pe un bătrîn actor de operetă, celebru pe timpul său pentru felul în care interpreta romanţele ţigăneşti, vorbesc de Alexandr Davîdovici Davîdov. Pe vremea cînd mai avea voce nu puteai să-l asculţi fără să plîngi, atît de sincer era în cîntul său. Nu degeaba ţinea atît de mult la el renumitul tenor Angelo Masini. Îmbătrînind, Davîdov ajunsese o

ruină, dar, deşi glasul i se stinsese, faima lui continua să trăiască. Ne simţeam obligaţi să-l arătăm pe vestitul bătrîn cîntăreţ şi tineretului nostru, pentru ca şi tinerii, la rîndul lor, să se poată lăuda cîndva faţă de generaţia următoare : „Şi noi l-am auzit pe celebrul Davîdov". L-am convins atunci pe Alexandr Davîdovici să ne cînte cîteva din romanţele lui cele mai bune. L-am trezit pe patronul unei cafenele, rugîndu-l să deschidă localul şi să ne prepare ceaiuri... Cu un glas îmbătrînit, Davîdov ne-a cîntat, sau mai bine spus, ne-a recitat muzical cîteva romanţe, smulgîndu-ne totuşi lacrimi. Ne-a dovedit ce înaltă sensibilitate poate avea cuvîntul chiar în interpretarea unui gen minor, cum ar fi romanţele ţigăneşti, apoi ne-a făcut să ne gîndim la secretul declamaţiei, al dicţiunii şi al expresivităţii, secret pe care el îl cunoştea, pe cînd nouă, actorilor dramatici în permanent contact cu cuvîntul, nu ni se dezvăluise încă !

După această întîlnire, nu l-am mai văzut pe bătrînul şi vestitul interpret, care a murit curînd după aceea.

TURNEE IN PROVINCIE

Alteori, după ce se termina stagiunea la Petersburg, plecam spre Kiev, Odesa sau Varşovia [140]. Trupa primea cu bucurie aceste călătorii în sud, spre clima caldă, spre mare, Nipru sau Vistula. Aveam şi acolo mulţi prieteni care ţineau să cunoască, prin noi, prin repertoriul şi arta pe care li le aduceam, sufletul poeţilor iubiţi, speranţa că viitorul va aduce zile mai senine, tendinţa spre libertate şi spre o viaţă mai bună. Se repetau şi prin aceste locuri cele petrecute la Petersburg. Turneul avea acelaşi succes. Mai păstrez şi acum scrisori de la diferiţi amatori de teatru din Odesa, Kiev, Varşovia, tineri şi bătrîni, care-şi aminteau de lupta pentru bilete, de mulţimea din faţa teatrului, de întîlniri, de spectacolele noastre primite cu ovaţii, cu ploaie de flori şi încă de alte manifestări ale succesului. Se organiza şi acolo cîte o *folle journée* * în onoarea teatrului : se angaja cîte un vapor în cabinele căruia cîntau o fanfară militară şi un taraf. În toiul veseliei, instrumentiştii ieşeau pe punte şi atmos-

* Zi de festivitate (în limba franceză), literal — zi de nebunie. (N. trad.)

fera de petrecere sporea şi mai mult. Începeau dansurile sub cerul liber, sub soarele dogoritor, pe apele Niprului; sau vaporul ancora într-un loc pitoresc unde se organizau jocuri cu premii, un *grand-rond*, * alergări sau procesiuni cu muzică.

Sfîrşitul stagiunii era întovărăşit în provincie de către o sărbătorire. Ospăţul dat în cinstea noastră se prelungea pînă tîrziu după miezul nopţii. Odată, o asemenea petrecere nocturnă a avut loc după spectacol în grădina publică din Kiev, pe malul înalt al Niprului. După masă, ne-am dus să ne plimbăm pe malul apei şi am nimerit pe neaşteptate în parcul palatului într-o ambianţă à la Turgheniev, cu alei de copaci bătrîni şi boschete. Am recunoscut într-un colţ al parcului decorul exact aşa cum fusese el realizat pe scenă în actul al doilea din piesa „O lună la ţară" a aceluiaşi Turgheniev. Alături se afla o terasă, parcă anume construită pentru a cuprinde un număr mare de spectatori. I-am instalat acolo pe cei care veniseră împreună cu noi în plimbare şi am improvizat un spectacol în aer liber. Cînd mi-a venit rîndul să joc, am pornit cu O. L. Knipper de-a lungul aleii — aşa cum e prevăzut în indicaţiile piesei — dîndu-ne replicile din mers. Ne-am aşezat apoi pe o bancă aşa cum scria în caietul nostru de regie, am continuat dialogul şi... ne-am oprit deodată incapabili să mai putem continua. În plină natură, jocul meu mi s-a părut fals. Şi totuşi ni s-a spus că am izbutit să ducem simplitatea pînă la naturalism! Cît de convenţionale ni se păreau gesturile pe care ne obişnuisem să le facem pe scenă!

Odată la Odesa, alaiul care s-a format după spectacol în cinstea noastră era cît pe-aci să aibă o soartă tragică. Întîmplarea a avut loc tocmai într-o perioadă în care izbucnise una din revoltele prerevoluţionare. Atmosfera era încărcată, poliţia stătea veşnic la pîndă. O mulţime de admiratori zgomotoşi ne-au înconjurat la ieşirea din teatru. Astfel înconjuraţi, am pornit-o pe bulevardul de pe malul mării. La capătul acestuia aştepta un detaşament de poliţişti. Pe măsură ce ne apropiam de el, atmosfera devenea din ce în ce mai încărcată.

În orice clipă te puteai aştepta ca poliţia, vrînd să risipească mulţimea, să se repeadă asupra noastră cu nagaicile. Dar lucrurile s-au sfîrşit, de astă dată, cu bine: mulţimea s-a risipit. Chiar după

* Cercul mare; aici — figură de dans (în limba franceză). (N. trad.)

ce m-am urcat la mine în cameră, am mai auzit niște strigăte izolate, în stradă. Pe semne că se întîmplase ceva, dar pe-ntuneric nu mi-am putut da seama ce anume.

S. T. MOROZOV ȘI CONSTRUCȚIA TEATRULUI

În ciuda succesului artistic al teatrului nostru rezultatele materiale erau nesatisfăcătoare. Deficitul creștea cu fiecare lună. Fondurile de rezervă fuseseră cheltuite și ne-am văzut siliți să convocăm pe societari pentru a-i ruga să vină cu investiții noi. Din păcate, majoritatea nu dispunea de mijloace și cu toată dorința lor fierbinte de a ajuta teatrul, au fost puși în situația de a ne refuza. Momentul catastrofei se apropia. Dar soarta a avut și de data aceasta grijă de noi, trimițîndu-ne la timp un salvator.

Încă de la începuturile teatrului nostru, Savva Timofeevici Morozov, care asistase la „Țarul Feodor", își exprimase dorința de a ne ajuta. Acest om admirabil era menit să joace față de teatrul nostru, importantul și minunatul rol al unui Mecena, care știa nu numai să facă jertfe materiale pentru artă, dar s-o și slujească cu toată credința, fără a face din aceasta o chestiune de amor propriu, fără falsă ambiție și fără profit personal. [191] S. T. Morozov a văzut spectacolul și a hotărît că teatrul nostru trebuie ajutat. Acum i se dădea prilejul s-o facă.

El a venit pe neașteptate la ședința cu societarii și a oferit creditorilor să le cumpere creanțele. Convenția s-a încheiat, și din acea clipă, proprietarii întreprinderii noastre erau acum numai trei : S. T. Morozov, V. I. Nemirovici-Dancenko și cu mine. Morozov finanța teatrul, luînd asupră-și partea administrativă. Era atent la fiece amănunt al tuturor chestiunilor, consacrîndu-le întregul său timp liber. Avînd însă și sensibilitate artistică, a simțit nevoia să contribuie activ și în această direcție. De aceea ne-a rugat să-i încredințăm conducerea tehnică a luminilor de scenă. Îndeletnicirile sale îl făceau să-și petreacă cea mai mare parte a verii la Moscova în timp ce familia lui se odihnea la țară. Folosind împrejurarea că era singur, Savva Timofeevici își petrecea vara tot timpul său liber cu experimentarea luminilor de scenă. În acest scop își transforma casa, cu grădină cu tot, într-un laborator experimental : în sala

cea mare se făceau demonstrațiile, în camera de baie era instalat un laborator de chimie în care se preparau diverși coloranți pentru becurile electrice și pentru sticlele de la reflectoare. Grădina era rezervată experimentării efectelor de lumină care necesitau un spațiu mai întins. Morozov, îmbrăcat ca și lăcătușii și electricienii într-o bluză de lucru, lucra ca un simplu meșter, uimindu-i pe specialiști prin cunoștințele sale în domeniul electricității. O dată cu începutul stagiunii, Savva Timofeevici și-a luat rolul de regizor al luminilor de scenă, îndeletnicire tehnică pe care a izbutit s-o pună în valoare deosebit de bine, lucru nu tocmai ușor, ținînd seama de starea jalnică în care se aflau instalațiile teatrului „Ermitage" de pe Karetnîi riad, pe care îl închiriasem. Deși era prins într-o întreagă serie de ocupații, Morozov asista aproape zilnic la spectacole, iar cînd era reținut în oraș de alte treburi, se informa telefonic cum merg lucrurile.

Savva Timofeevici era înduioșător prin devotamentul său dezinteresat față de artă și prin dorința de a susține eforturile noastre colective. Îmi amintesc, astfel, de următoarea întîmplare : decorul ultimului act al piesei lui V. I. Nemirovici-Dancenko „Visuri" nu se potrivea cu suprafața scenei. Dar premiera fusese anunțată și nici timp să mai construim alt decor nu aveam ; trebuia să facem schimbările necesare după cum ne tăia capul. Așadar, toți regizorii împreună cu asistenții lor unindu-și forțele s-au pus să răscolească prin recuzita teatrului, căutînd diferite obiecte ca să înfrumusețeze decorul, care reprezenta o încăpere, și să umple golurile. Savva Timofeevici lucra împreună cu noi. Îl admiram cît de zdravăn era la vîrsta lui înaintată, cum se cățăra pe scară ca să agațe draperiile ori tablourile, cum căra mobila, lucrurile, sau întindea covoarele. Îndeplinea această muncă cu o pasiune mișcătoare. Și în clipele acelea îmi era și mai drag.

Am hotărît, împreună cu Vladimir Ivanovici, să-l prindem și mai mult pe Savva Timofeevici în activitatea artistică a întreprinderii noastre. Am făcut-o nu din pricină că partea financiară a teatrului depindea de el, ci pentru că țineam să-l apropiem și mai mult de noi. Morozov a dovedit gust și pricepere în literatură, precum și în creația actoricească. De atunci am început să studiem împreună cu Morozov problemele repertoriului, distribuirea rolurilor, scăderile unui spectacol, ca și punerea în scenă. Și în acest domeniu el a dat dovadă de multă sensibilitate și dragoste față de artă.

Spiritul lui de sacrificiu şi dragostea lui de muncă s-au arătat mai ales atunci cînd s-a pus imperios problema închirierii unui nou local. Savva Timofeevici şi-a luat în seamă rezolvarea acestei sarcini dificile, pe care a îndeplinit-o cu toată mărinimia şi însufleţirea naturii sale cu adevărat ruseşti. A construit cu banii lui noul teatru de pe stradela Kamergherski. Deviza după care s-a condus tot timpul cît a durat construirea teatrului a fost : totul pentru artă şi pentru actor, şi atunci şi spectatorul se va simţi bine la teatru. Cu alte cuvinte, Morozov proceda cu totul altfel decît aceia care, clădind un local de teatru, consacră întotdeauna cam trei sferturi din investiţii pentru a amenaja foaiere ori alte încăperi pentru public şi rezervă numai un sfert pentru artă, pentru actori şi scenă. Morozov a cheltuit cea mai mare parte din bani pentru înzestrarea scenei şi pentru cabinele actorilor, iar încăperilor destinate spectatorilor le-a dat un aspect simplu, călăuzindu-se după proiectele cunoscutului arhitect F. O. Schechtel, care conducea în mod dezinteresat lucrările. Nu existau în decoraţia sălii nici pete de culoare, nici aurării, pentru ca ochii spectatorilor să nu fie inutil obosiţi, efectele picturale fiind exclusiv rezervate scenei, după ridicarea cortinei.

Teatrul a fost clădit în cîteva luni. Renunţînd la vacanţa de vară, Morozov a supravegheat personal lucrările, în care scop s-a mutat chiar pe şantier. Locuia într-o cămăruţă lîngă birou, în mijlocul zgomotului şi prafului, prins de o mulţime de preocupări legate de ridicarea edificiului.

Cu un devotament excepţional el s-a dedicat în mod special amenajării scenei. Urmînd planul întocmit prin eforturile comune ale spiritului nostru inventiv, a construit o scenă turnantă care pe vremea aceea, chiar faţă de realizările tehnice ale străinătăţii, constituia o raritate. Era un tip mai perfecţionat decît cel obişnuit, care nu permite decît podiumului să se mişte circular. Morozov cu Schechtel au obţinut ca aceeaşi mişcare să poată fi imprimată şi întregului dispozitiv de sub scenă, împreună cu toate trapele şi mecanismele aflate la subsol. Scena turnantă era prevăzută cu o trapă uriaşă, care se putea lăsa cu ajutorul unui dispozitiv electric, permiţînd astfel să se poată reprezenta pe scenă o prăpastie sau un rîu. Aceeaşi trapă putea fi ridicată şi atunci se putea reprezenta un platou muntos, o terasă etc. Instalaţiei electrice i s-au adus ultimele perfecţiuni ale timpului, printre care şi un sistem central ce îngăduia dirijarea întregii reţele electrice, cu toate ramificaţiile ei.

În afară de aceasta, Savva Timofeevici a adus din străinătate şi a comandat în Rusia o mulţime de alte aparate electrice şi mecanisme pentru utilajul scenei, despre care nu e cazul să vorbim în această carte.

Construirea teatrului a consolidat simţitor întreprinderea noastră.

După ce, cu ajutorul lui Morozov, ea a început să prospere şi am reuşit să realizăm în locul reţetelor deficitare oarecare beneficii, am hotărît, pentru consolidarea instituţiei, să trecem întreaga sa avere asupra unei grupări alcătuite din cei mai talentaţi actori ai trupei şi care fuseseră de fapt iniţiatorii şi animatorii instituţiei noastre. Savva Timofeevici renunţînd la orice despăgubire, susnumitul grup a intrat în deplina proprietate a teatrului, putînd dispune de acum înainte de întregul lui venit.

LINIA SOCIAL-POLITICĂ

„Doctorul Stockmann"

Mutarea teatrului în noul local din stradela Kamergherski (septembrie 1902) a coincis cu îndrumarea repertoriului şi activităţii trupei noastre pe un nou făgaş, pe care-l voi numi *social-politic*.

Descoperisem, cu doi ani înainte de epoca de care ne ocupăm, posibilitatea de a imprima o asemenea tendinţă repertoriului teatrului şi muncii actorilor. Şi aceasta cu totul întîmplător. Faptul s-a petrecut în cursul stagiunii 1900—1901, pe cînd se juca „Doctorul Stockmann" de Ibsen [142].

Rolul din „Doctorul Stockmann" era unul dintre cele mai bune din repertoriul meu, unul dintre acele puţine roluri ce te atrag prin puterea lor lăuntrică şi prin farmecul lor. Am înţeles dedesubturile piesei şi le-am trăit de la prima lectură, iar rolul l-am jucat cu toată adîncimea chiar de la prima repetiţie. Viaţa avusese grijă să-mi uşureze munca pregătitoare de creaţie prin aceea că îmi dăduse rezerve sufleteşti, amintiri şi sentimente puternice, aidoma celor pe care le cerea acest rol. Punctul de la care am plecat în încercările regizorale şi actoriceşti, cerute de piesă şi de rol, făcea parte tot din metoda *intuiţiei* şi a *sensibilităţii*, însă, treptat, atît

M. P. Lilina.
1900

K. S. Stanislavski.
1901

punerea în scenă cît şi interpretarea au căpătat o altă perspectivă mai vastă, un colorit şi o semnificaţie social-politică.

Mă lăsam dus de dragostea şi aspiraţia lui Stockmann spre *adevăr*, aspiraţie care nu poate fi stăvilită. Îmi venea uşor să privesc la cele înconjurătoare prin ochelarii trandafirii ai încrederii naive în oameni, să cred în ei şi să-i iubesc. Iar pe măsură ce mi se dezvăluia putregaiul sufletesc al semenilor mei, aşa-zişii prieteni ai lui Stockmann, îmi venea tot atît de uşor să simt nedumerirea personajului pe care-l interpretam. S-ar fi zis că în momentul desăvîrşitei lui lucidităţi mi-era mai mult frică de efectele ei asupra mea decît asupra lui Stockmann. În acel moment se producea deplina mea contopire cu rolul. Simţeam limpede cum, cu fiece act, Stockmann ajungea să fie din ce în ce mai singur, iar cînd, spre sfîrşit, rămînea absolut izolat, fraza finală a piesei — „Omul cel mai tare e omul cel mai singur !" — îmi venea aproape spontan pe buze.

Am ajuns intuitiv, instinctiv, de la sine, să redau chipul lăuntric al personajului, cu toate particularităţile lui, cu toate amănuntele şi cu acea miopie specifică a lui Stockmann faţă de viciul omenesc. Am întrevăzut candoarea şi vioiciunea lui tinerească, relaţiile cu familia, caracterul lui vesel, amator de glume şi jocuri, sociabilitatea lui şi farmecul care-i înrîurea pe toţi cei ce veneau în contact cu el, făcîndu-i mai buni şi mai curaţi, îndemnîndu-i să-şi deschidă sufletul în prezenţa lui. Tot prin intuiţie am realizat şi înfăţişarea exterioară a personajului, înfăţişare care a rezultat ca o consecinţă firească a celei lăuntrice. Simţirea şi fiinţa lui Stockmann se contopeau organic cu simţirea şi fiinţa lui Stanislavski. De cîte ori mă gîndeam la ideile şi preocupările doctorului Stockmann, mi se înfăţişau, ca de la sine, semnele miopiei lui, înclinarea corpului, mersul grăbit, ochii ce căutau să pătrundă cu încredere în sufletul celui cu care vorbea ori avea de-a face ; arătătorul şi degetul mijlociu se ridicau în chip cu totul firesc, ca şi cum ar fi vrut şi mai mult să-l convingă pe interlocutor, ca şi cum ar fi vrut să-i treacă acestuia sentimentele, cuvintele şi gîndurile ce le încerca el însuşi. Aceste mişcări şi ticuri apăreau instinctiv, în mod inconştient. De unde veneau ? Mai tîrziu mi-am dat seama întîmplător de unde izvorau ele. La cîţiva ani după crearea acestui rol, mi s-a întîmplat să mă întîlnesc la Berlin cu un savant pe care îl cunoscusem mai demult într-un sanatoriu din Viena ; privindu-l, am

„Snegurocika“ de A. N. Ostrovski.
Actul al doilea.
1900

Personajul principal din „Doctorul Stockmann“ de H. Ibsen.
Statuetă de bronz lucrată de S. N. Sudbinin.
1900

A. M. Gorki în mijlocul actorilor care au jucat în spectacolul „Micii-burghezi".
1902

Afişul primului spectacol al piesei „Azilul de noapte" de M. Gorki la Teatrul de Artă din Moscova.
1902

descoperit la el gestul cu mîna pe care îl făceam în „Stockmann". E foarte posibil ca acest model viu să-mi fi inspirat mişcarea la care mă refer. Tot astfel am recunoscut, la un renumit muzician şi critic rus, felul de a-şi frămînta pe loc picioarele pe care-l avea doctorul Stockmann cel întrupat de mine.

Chiar şi atunci cînd nu mă găseam pe scenă era deajuns să adopt comportările exterioare ale lui Stockmann pentru ca imediat să se ivească în sufletul meu sentimentele şi senzaţiile ce însoţiseră cîndva aceste comportări pe scenă. Înfăţişarea şi pasiunile personajului deveniseră organic ale mele sau, mai precis, invers : simţurile mele trecuseră în cele ale lui Stockmann. Cu acest prilej, resimţeam marea bucurie ce-i este rezervată actorului cînd i se îngăduie să rostească pe scenă gîndurile altora, să-şi însuşească pasiunile altora, să reproducă mişcările altora, ca şi cum ar fi ale lui.

— Vă înşelaţi ! Sînteţi nişte fiare, nimic altceva decît fiare ! strigam eu mulţimii în actul al patrulea, şi o făceam cu toată sinceritatea, deoarece mă identificasem cu punctul de vedere al lui Stockmann. Şi mi-era plăcut să spun asta şi să simt cum spectatorul, îndrăgindu-l pe Stockmann, se înduioşa din pricina mea şi privea cu ciudă lipsa de tact cu care zadarnic îndîrjeam împotrivă-mi spiritele mulţimii înrăite. Căci, după cum se ştie, tocmai abuzul de sinceritate şi adevăr îi sînt nefaste eroului acestei piese. Actorul şi regizorul din mine sezisau în totul partea dramatică a unei asemenea sinceităţi şi consecinţele ei dezastruoase pentru personajul principal, dar totodată sezisau şi farmecul accentelor ei juste.

Stockmann a devenit popular la Moscova şi mai ales la Petersburg. Faptul îşi avea explicaţia lui. În acea atmosferă politică frămîntată, premergătoare primei revoluţii, exista în societate o puternică tendinţă protestatară. Toţi îl aşteptau pe acela care să-i poată arunca cu curaj în faţă guvernului crudul adevăr. Se simţea nevoia unei piese revoluţionare şi acest rol a fost atribuit piesei „Stockmann". Piesa s-a bucurat de o mare popularitate, deşi personajul principal dispreţuia mulţimea solidară şi proslăvea individualismul unor oameni izolaţi, cărora ar fi vrut să le dea putinţa să ajungă diriguitori ai vieţii. Stockmann era totuşi un protestatar, Stockmann afirma adevărul fără ocoluri, şi acest lucru era suficient ca să facă dintr-însul un erou politic.

În ziua cînd a avut loc vestita ciocnire din piaţa Kazanskaia, ne aflam în turneu la Petersburg şi jucam tocmai „Doctorul

Stockmann" [143]. Publicul acestui spectacol se compunea în majoritate din intelectuali, printre care mulţi profesori şi savanţi. Îmi amintesc că mai toată sala era plină de capete încărunţite. Asistenţa era surescitată din pricina tristelor evenimente ale zilei, şi de cîte ori prindea cea mai mică aluzie la libertate, cel mai mic cuvînt de protest al lui Stockmann, reacţiona cu putere. La cele mai neprevăzute pasaje, izbucneau necontenit, demonstrativ, furtuni de aplauze. Piesa căpătase o semnificaţie politică. În sală domnea o asemenea atmosferă încît ne puteam aştepta în fiecare clipă ca spectacolul să se suspende şi să se treacă la arestări. Reprezentanţii cenzurii, care asistaseră la toate spectacolele piesei „Stockmann", urmărind ca nu cumva eu, care jucam rolul principal, să mă abat în replici de la textul aprobat de cenzură, legîndu-se de fiecare cuvînt, din acele şterse de cenzură, pe care-l rosteam, mă urmăreau de astă dată cu o atenţie îndoită. Trebuia, prin urmare, ca de data aceasta să-mi încordez atenţia. Cînd textul rolului este ba tăiat, ba refăcut, ţi se poate întîmpla foarte lesne să omiţi ceva sau să spui ceva în plus. În ultimul act al piesei, făcînd ordine prin apartamentul devastat de mulţime, doctorul Stockmann găseşte printre alte obiecte haina neagră pe care o îmbrăcase în ajun, cu prilejul unei şedinţe publice. Constatînd că are o ruptură, îi spune soţiei sale :

„Să nu îmbraci niciodată o haină nouă cînd te duci să lupţi pentru dreptate şi libertate."

Legînd fără să vrea această frază de ciocnirea din ziua aceea din piaţa Kazanskaia, cînd se vor fi rupt, fără îndoială, în numele libertăţii şi al dreptăţii, multe haine noi, spectatorii îşi manifestară atît de puternic entuziasmul, încît piesa a trebuit să fie întreruptă. Unii au sărit de la locurile lor, repezindu-se cu braţele întinse spre mine. Am simţit în seara aceea prin propria mea experienţă ce puternică înrîurire poate avea asupra mulţimii un teatru care exprimă adevărul [144].

Piesa şi spectacolul care ajung să fie un stimulent pentru revendicările sociale şi să provoace un asemenea entuziasm frenetic în rîndurile mulţimii capătă o însemnătate social-politică şi pot pe drept fi socotite printre piesele şi spectacolele din repertoriul nostru care au manifestat această tendinţă.

Poate că şi alegerea piesei şi caracterul interpretării rolului ne fuseseră inconştient sugerate de climatul general al societăţii noastre şi de viaţa publică a ţării ce căuta cu sete un erou în stare să

rostească din plin și cutezător adevărul oprit de cenzură și de autorități. Însă noi, interpreții piesei, nu avuseserăm intenții politice. Dimpotrivă, manifestațiile la care a dat loc acest spectacol fuseseră cu totul neprevăzute pentru noi. Nu-l consideram pe Stockmann nici om politic, nici orator de mitinguri, ci numai un ins îndrăgostit de idei, cinstit, prețuind adevărul și iubitor de patrie și popor, așa cum trebuie să fie orice cetățean adevărat și onest în țara lui.

Pentru public piesa reprezenta prin urmare un spectacol *social-politic*, pe cînd pentru mine „Stockmann" făcea parte din seria pieselor și a punerilor în scenă de *intuiție* și *sensibilitate*. Datorită acestor opere dramatice, am cunoscut spiritul, pasiunile și aspectul cotidian al vieții, cu toate caracteristicile ei, „tendința" revelîndu-ni-se mai apoi de la sine. Rezultatul a fost că m-am trezit deodată intrat pe un făgaș *social-politic*. Pornind de la *intuiție*, trecînd prin *gen* și *simboluri*, am ajuns la *politică*.

Unicul drum adevărat al artei noastre n-o fi oare cel al intuiției și al sensibilității ? Nu răsar oare, în mod inconștient, de-a lungul acestui drum și imaginile interioare și cele exterioare, forma, ideile, sentimentele, tendințele politice și tehnica interpretării rolului ? Oare nu absoarbe și nu împletește în ea această cale a intuiției și a sensibilității toate celelalte căi, cuprinzînd ființa spirituală ca și cea exterioară a piesei și a rolului ? Trecusem printr-o împrejurare similară și înainte vreme, cînd creasem rolul unchiului din „Satul Stepancikovo". Și cu acel prilej, cu cît crezusem mai adînc în naivitatea și bunătatea personajului, cu atît mai lipsită de tact mi se părea purtarea lui, și în aceeași măsură devenea mai intensă emoția spectatorului ; căci cu cît mai mari erau nedumeririle personajului, cu atît mai mult publicul îl îndrăgea pe erou pentru credulitatea copilărească și puritatea sufletului său. Și acolo, calea intuiției și a sensibilității absorbea și împletea în ea toate celelalte trăsături ale rolului, scopul urmărit de către autor, ideea piesei dezvăluindu-se spontan și nu de către actor, ci de către spectator, ca o consecință a celor văzute și auzite la teatru. Ca și atunci, mă simțeam și de data aceasta, în „Stockmann", la largul meu.

Secretul puternicei impresii pe care o produc piesele social-politice nu stă oare tocmai în faptul că, în timpul reprezentării lor pe scenă, actorul trebuie să cugete cît mai puțin la problemele politice și sociale și să caute să-și trăiască pur și simplu, ideal de sincer și de cinstit, rolul ?

M. GORKI

„Micii burghezi"

Frămîntările sociale şi revoluţia ce se zămislea au adus pe scena teatrului o serie de piese ce afirmau tendinţe social-politice, oglindind nemulţumirile, spiritul de protest şi aşteptarea acelui erou care să spună cu curaj adevărul.

Cenzura şi poliţia s-au făcut mai vigilente, creionul roşu se plimba pe exemplarele depuse la cenzură, ştergînd cele mai mici aluzii care-ar fi putut tulbura liniştea publică. Se temeau ca teatrul să nu ajungă un organ propagandistic. Şi, într-adevăr, se vădeau destule tendinţe în această direcţie.

Tendinţa şi arta sînt incompatibile ; una o exclude pe cealaltă. E deajuns să te apropii de artă cu gînduri tendenţioase, utilitariste sau cu alte preocupări decît cele artistice, pentru ca ea să se ofilească întocmai ca floarea din mîna lui Siebel. Tendinţa străină artei trebuie să se transforme în idee proprie artei, în sentiment, să devină o năzuinţă sinceră, o a doua natură a artistului, numai atunci ea va pătrunde în viaţa spirituală a celui care creează, a rolului, a piesei întregi, pierzîndu-şi caracterul tendenţios şi ajungînd să fie un crez personal. Atunci spectatorului îi rămîne să tragă singur concluziile şi, din cele percepute la teatru, să creeze singur tendinţa. Concluzia firească se conturează de la sine în sufletul şi cugetul spectatorului prin imaginea înfăţişată de creaţia actorului.

Iată condiţia indispensabilă în care se pot pune în scenă piese cu caracter social-politic. Dispuneam noi oare de aceste condiţii de creaţie ?

Iniţiatorul tendinţei social-politice în teatrul nostru a fost A. M. Gorki. Ştiam că lucrează la două piese : una care n-avea încă titlu şi al cărei subiect ni-l povestise în Crimeia, iar alta intitulată „Micii burghezi". Pe noi ne interesa îndeosebi prima lucrare dramatică, deoarece înfăţişa viaţa unei lumi la care Gorki ţinea şi care-l făcuse celebru. Viaţa vagabonzilor nu fusese încă niciodată prezentată pe o scenă rusească iar pe vremea aceea vagabonzii, ca şi tot ceea ce venea din straturile de jos ale societăţii, trezeau interesul publicului. La rîndul nostru, căutam să recrutăm talente dintre oamenii din popor. Pe atunci, cele mai multe ele-

mente admise în şcolile de artă erau din popor. Însuşi Gorki, care prin origine avea strînse legături cu poporul, se dovedea a fi necesar teatrului.

Insistam mereu pe lîngă Alexei Maximovici să termine cît mai curînd piesa ca să putem inaugura cu ea stagiunea în localul cel nou pe care-l clădea Morozov. Gorki însă se plîngea mereu de personajele sale :

— Nu vă daţi seama ce se întîmplă ? ne spunea el. Toate figurile astea care stau în jurul meu se îmbrîncesc şi se înghesuie de nu le mai pot pune la locul lor şi nici nu le pot împăca între ele. Drept să vă spun, toţi vorbesc, vorbesc deodată şi vorbesc bine, că nu te înduri să-i opreşti, pe cuvîntul meu !

Piesa „Micii burghezi", fiind terminată mai devreme decît cealaltă, s-a înscris de la sine ca spectacol de inaugurare a teatrului nostru. Din nefericire, nu aveam interpret pentru un rol principal şi anume pentru rolul cîntăreţului Teterev, care era bas profund în corul bisericesc al unui orăşel din provincie, rol excepţional, care cerea un actor cu o personalitate pregnantă, deosebită, şi cu un glas răsunător. Găsisem printre elevii conservatorului pe unul care se potrivea, fără îndoială, personajului, cu atît mai mult cu cît avea o voce de bas profund, şi mai fusese pe deasupra şi cîntăreţ de cor bisericesc, de unde a trecut în corul unui restaurant. Baranov, cum îl chema pe acest elev pe care îl alesesem ca să fie interpretul lui Teterev, era desigur talentat şi om cumsecade, însă beţiv şi de-o incultură crasă. Cu greu putea fi făcut să priceapă subtilităţile literare ale piesei. Am putut însă constata mai tîrziu că primitivitatea lui avea să-i fie de mare folos în acest rol. Luînd în serios tot ceea ce spunea şi făcea Teterev, Baranov a plăzmuit din el un personaj pozitiv, un erou, un ideal. Datorită acestui fapt, tendinţele şi ideile autorului s-au transformat de la sine în sentimente şi gînduri de ale interpretului. O atitudine atît de sinceră şi de serioasă faţă de situaţiile din piesă şi faţă de gîndurile personajului jucat ca aceea a lui Baranov nu se poate dobîndi prin nicio artă ori tehnică actoricească. Teterevul lui Baranov nu s-a manifestat ca un personaj de teatru, ci ca un cîntăreţ autentic, lucru pe care spectatorii l-au remarcat deîndată şi l-au apreciat cum se cuvine. Restul se afla în mîna regizorului, care dispunea de multe posibilităţi pentru a scoate bine în valoare, cu punerea în scenă, personajul întrupat de actor.

Deşi stagiunea 1901—1902, în decursul căreia a fost pregătită piesa, se afla pe sfîrşite, spectacolul nu era încă gata nici pentru

repetiția generală, în care se verifică și se pecetluiesc eforturile noastre. Dacă n-o fixezi cînd trebuie, se uită totul și ești nevoit s-o iei iar de la capăt. Am hotărît deci ca, trecînd peste toate dificultățile, să anunțăm o repetiție generală cu public chiar la Petersburg, unde, după cum luasem obiceiul, jucam primăvara. Vremurile erau tulburi, frămîntate din punct de vedere politic. Poliția și cenzura ne urmăreau pas cu pas, deoarece din pricina noului său repertoriu, Teatrul de Artă era considerat drept un așezămînt artistic de avangardă, și chiar Gorki se afla sub urmărire polițienească. La început, cenzura n-a admis piesa. De aici au urmat o mulțime de alergături și de intervenții [145]. Vitte s-a zbătut cel mai mult ca să obțină autorizația de a se juca piesa. În cele din urmă ni s-a îngăduit să reprezentăm „Micii burghezi" dar cu tăieturi. O seamă dintre acestea erau de-a dreptul ciudate. Astfel, bunăoară, cuvintele : „Soția negustorului Romanov" fuseseră înlocuite prin : „soția negustorului Ivanov", numele de Romanov fiind interpretat ca o aluzie la familia imperială. La început, autorizația s-a obținut numai pentru spectacolele în abonament, deoarece Vladimir Ivanovici fusese nevoit să aducă ca argument, în decursul tratativelor cu autoritățile, că, în caz că vom fi siliți să scoatem de pe afiș vreunul din spectacolele anunțate, vom fi puși în imposibilitate de a ne mai respecta obligațiile față de abonați. Această împrejurare a dus la un episod straniu, care s-ar putea să pară chiar neverosimil, și care e totuși deosebit de caracteristic pentru acele vremi.

Temîndu-se ca nu cumva la spectacolele în abonament să se strecoare pe lîngă publicul mai mult sau mai puțin „serios" și tineret fără bilet de intrare, pe care, pentru că veni vorba, îl lăsam cu foarte multă plăcere să intre și fără bilet, într-o bună zi guvernatorul orașului dădu dispoziții ca personalul de control din serviciul teatrului să fie înlocuit prin polițiști în uniformă. Descoperind manevra, Vladimir Ivanovici, cu hotărîrea care îl caracteriza, îi îndepărtă pe gardienii ordinei publice care produseseră indignare în public, aducînd din nou în locul lor pe controlori. Aceasta a făcut să se iște o discuție cu un subcomisar, apoi cu un comisar de poliție, după care, neputîndu-se ajunge la nici un rezultat, Vladimir Ivanovici se văzu convocat de urgență de către guvernator în persoană. Dar Vladimir Ivanovici a refuzat să părăsească teatrul în timpul spectacolului și nu s-a prezentat la guvernator decît abia a doua zi dimineață. Din explicațile pe care i le-a dat, guvernatorul a înțeles doar că polițiștii în uniformă indispuneau publicul. De aceea dădu

noi ordine în sensul ca aceiaşi poliţişti să facă controlul, dar îmbrăcaţi în frac. La repetiţia generală, care a avut loc la Teatrul Panaevski, a venit toată pătura conducătoare din Petersburg, începînd cu marii duci şi cu miniştrii, înalţii funcţionari, întregul comitet de cenzură, reprezentanţii poliţiei şi ai jandarmeriei împreună cu soţiile şi cu familiile lor. În localul teatrului şi în jurul lui se afla rînduită o severă pază poliţienească, iar prin piaţa teatrului patrulau jandarmi călări. S-ar fi zis că pregătirile acestea nu erau făcute în vederea unei repetiţii generale, ci a unei bătălii generale.

Succesul premierei a fost mediocru. Cea mai mare parte a succesului i-a revenit lui Teterev-Baranov. „Iată încă un talent înnăscut care se ridică din popor, din glie, actorul pe care-l căutam de mult!" fu părerea noastră, a tuturor. „Un al doilea Şaliapin!"

Doamnele din societate au ţinut să-l cunoască sau să-l vadă. După ce s-a demachiat, Baranov a fost condus în sală. Ducesele şi principesele făcură cerc în jurul lui. Geniul ridicat din popor începu să cocheteze cu ele. Greu să putem descrie acest tablou!

A doua zi, cronicile îl ridicau toate în slavă pe Baranov.

Sărmanul! Laudele i-au fost fatale. Primul lucru pe care l-a făcut după ce a citit cronicile a fost să-şi cumpere joben, mănuşi şi pelerină. Apoi a început să critice cultura rusă:

— În toată capitala... numai zece-cincisprezece gazete! Pe cînd la Paris sau la Londra, spunea el, sînt vreo cinci sute sau chiar cinci mii!

Cu alte cuvinte, Baranov regreta că nu fusese lăudat decît de cincisprezece ziare, pe cînd, dacă ar fi fost la Paris, şi-ar fi putut citi numele în cinci mii de cronici diferite. Din punctul lui de vedere, întreaga cultură se reducea la acest fapt.

Dintr-odată şi-a schimbat tonul. Apoi a început să bea... A fost tratat cu doctori, tămăduit şi iertat... fiindcă era un talent autentic. O vreme a avut o comportare exemplară. Dar pe măsură ce juca şi succesele lui creşteau, cădea tot mai jos. A început să lipsească, invocînd motive de boală, pînă ce într-o seară a găsit de cuviinţă să nu ne anunţe şi nici să nu dea pe la teatru. Astfel, ne-am văzut siliţi să renunţăm la colaborarea lui. A sfîrşit prin a umbla în zdrenţe pe străzile Moscovei, declamînd şi cîntînd cu vocea lui tunătoare versuri şi monologuri bombastice. Adesea gardienii îl ridicau şi-l duceau la comisariat. Cînd îşi aducea aminte de teatru, venea să ne viziteze. Era primit cu dragoste, ospătat, însă niciodată n-a cerut să-l mai primim iar în trupă. Spunea:

„Îmi dau seama cu singur că nu-s vrednic !"

Mai tîrziu, cineva l-a văzut numai în îmbrăcăminte sumară în plină stradă. Pe urmă a dispărut cu totul... Cine ştie ce-o fi devenit acest vagabond talentat şi simpatic, cu inimă şi minte de copil ? ! S-o fi prăpădit... din pricina gloriei şi a succesului pe care nu le-a putut suporta. Fie-i ţărîna uşoară !

Spectacolul n-a avut succes nici la Petersburg, nici la Moscova şi, cu toate străduinţele noastre, sensul lui social-politic n-a izbutit să pătrundă în public cu excepţia rolului lui Baranov, interpret care se gîndea la politică mai puţin decît oricare altul.

„AZILUL DE NOAPTE"

Într-o seară, pe cînd cu prilejul primului nostru turneu în Crimeia, şedeam pe terasă ascultînd zgomotul valurilor, Gorki mi-a povestit subiectul acestei piese care pe atunci nu exista decît în gîndul lui. În prima versiune, rolul principal îl avea un fecior de casă mare care ţinea mai mult decît la orice pe lume la gulerul cămăşii de frac, singura lui legătură cu viaţa de odinioară. În încăperile azilului era înghesuială, locatarii se înjurau, atmosfera era înveninată de ură. Actul al doilea se încheia printr-o razie poliţienească de noapte, neprevăzută. Vestea acestei descinderi umplea de panică întregul furnicar, care începea să se agite, grăbindu-se să dosească lucrurile furate. Dar în actul al treilea venea primăvara, era soare, natura reînvia, şi locatarii ieşeau din atmosfera aceea puturoasă afară, în aer liber, să lucreze pămîntul, cîntînd voioşi sub razele călduţe ale soarelui şi uitînd de ura care mocnise între ei.

A trebuit însă să jucăm o altă versiune, mai adîncită, a lucrării, cu titlul „La fundul vieţii", pe care, după sfatul lui Vladimir Ivanovici, Gorki l-a prescurtat, schimbîndu-l în „La fund". Ni se punea din nou o grea problemă, adică : să dobîndim un nou ton şi un nou fel de a interpreta, cerîndu-ni-se un romantism inedit, aparte, şi un patos care să meargă pe de o parte pînă la teatral, iar pe de altă parte pînă la predică.

— Nu-mi place Gorki cînd apare ca un preot în amvon şi începe să predice credincioşilor, spunea cîndva Anton Pavlovici

despre autorul „Azilului de noapte". Alexei Maximovici trebuie să dărîme tot ce este menit să piară, asta-i este forţa şi chemarea.

Replicile lui Gorki trebuiesc rostite în aşa fel încît fraza să trăiască, trezind ecouri. Monologurile lui moralizatoare, scrise într-un spirit propovăduitor, cum ar fi bunăoară cel despre „om", cer să fie rostite simplu, cu o elevaţie interioară firească, fără accente teatrale false, fără emfază. Altminteri, o piesă serioasă se transformă într-o simplă melodramă. Trebuia deci să ne însuşim un stil aparte, al vagabondului, un stil care să nu se confunde cu obişnuitul ton teatral sau cu genul declamator vulgar. Vagabondul trebuia să aibă spaţiu, libertate, o nobleţe a lui. Cum să ne însuşim aceste calităţi ? Nevoia ne îndemna să căutăm să pătrundem în sufletul lui Gorki însuşi, aşa cum făcusem la timpul său şi cu Cehov. Abia atunci aforismele pline de efect ale derbedeilor şi frazele complexe cuprinse în predici, aveau să fie însufleţite de spiritul poetului, iar actorul avea să le împrumute emoţia.

Ca de obicei, V. I. Nemirovici-Dancenko şi cu mine ne-am însuşit noua lucrare dramatică, fiecare prin metodele sale. Vladimir Ivanovici a descifrat magistral fondul piesei. Ca scriitor, el cunoştea căile care duc la creaţie. Începînd să lucrez la această piesă, eu mă frămîntam însă neputincios, trecînd de la viaţă la sentiment, de la sentiment la imagine, de la imagine la punerea în scenă sau îl sîcîiam pe Gorki, încercînd să obţin de la el material care să mă ajute în creaţia mea. Îmi explica în ce fel şi care anume modele îi inspiraseră piesa, povestindu-mi despre viaţa lui de vagabondaj, despre întîlnirile lui, despre prototipurile eroilor şi vorbindu-mi îndeosebi despre Satin, personajul pe care îl interpretam eu. Aflai că vagabondul care îi slujise drept model avusese de pătimit de pe urma dragostei pline de abnegaţie ce i-o purta surorii lui. Aceasta era măritată cu un funcţionar de la poştă care delapidase bani ai statului, fapt grav, pedepsit cu deportarea în Siberia. Satin făcuse rost de banii necesari ca să-şi salveze cumnatul, care, drept răsplată, l-a denunţat, răspîndind zvonul să Satin ar fi un om necinstit. Auzind întîmplător clevetirile şi cuprins de furie, a luat o sticlă, i-a dat în cap şi l-a ucis. Satin a fost condamnat la muncă silnică iar sora lui a murit. Într-un tîrziu, după ce şi-a ispăşit pedeapsa, ocnaşul a început să umble pe străzile Nijni-Novgorodului cu pieptul dezgolit şi cu mîna întinsă, cerînd de la doamne de pomană pe franţuzeşte. Doamnele îl ajutau cu bunăvoinţă, pentru că avea o înfăţişare pitorească şi romantică.

Povestirile lui Gorki ne entuziasmau, stîrnindu-ne dorința de a cunoaște pînă în adînc viața acestor foști oameni. Am organizat în acest scop o expediție cu participarea lui V. I. Nemirovici-Dancenko, a pictorului Simov, a mea și a altor cîțiva actori care jucau în piesă. Călăuziți de scriitorul Ghilearovski, care studia viața vagabonzilor, am descins în piața Hitrov. Legea vagabondului este libertatea, lumea lui — primejdiile, jafurile, aventurile, crimele, furturile. Toate acestea creează în juru-i acea atmosferă de romantism și frumusețe sălbatică pe care tocmai o căutam.

În noaptea expediției, după săvîrșirea unui mare furt, conducătorii oculți ai azilurilor declaraseră în piața Hitrov un fel de stare de asediu. De aceea noi, oameni din afară, am fi putut anevoie obține libera trecere în unele adăposturi. În anume locuri, păzeau oameni înarmați care ne opreau, cerîndu-ne biletele de trecere. La un moment dat am fost nevoiți chiar să ne furișăm, pentru ca „doamne ferește să nu ne audă cineva!" Dar după ce am străbătut linia de centură, ne-am simțit mai la largul nostru. Am putut cerceta dormitoarele acelea mari, mobilate cu lavițe lungi, pe care zăceau o mulțime de ființe istovite, bărbați și femei care păreau morți. În mijlocul celui mai spațios dintre dormitoare se afla universitatea azilului, compusă din intelectualitatea din partea locului. Aici era creierul pieții Hitrov, adică un grup de oameni cu carte care se îndeletniceau cu copierea de roluri pentru actori. Locuiau într-o odaie mică și păreau a fi de treabă, prietenoși și ospitalieri. Unul îndeosebi, ne-a atras prin frumusețea, cultura, educația și chiar mondenitatea lui. Avea mîini fine, un profil frumos conturat și cunoștea mai multe limbi străine, căci slujise în garda călare. Risipindu-și întreaga avere în chefuri, căzuse la fund, dar o vreme a izbutit totuși să renască și să devină iar om. S-a însurat, a căpătat un post bun și purta o uniformă care-l prindea de minune.

„Ce-ar fi să mă plimb odată, în uniforma asta, prin piața Hitrov", îi dădu într-o zi prin minte.

S-a lăsat însă curînd păgubaș de acest gînd nerod... Gîndul i-a revenit totuși mai tîrziu, ca o obsesie... Și iată că, fiind trimis la un moment dat în interes de serviciu la Moscova, s-a abătut și prin piața Hitrov, unde a stîrnit uimirea foștilor săi colegi și... a rămas pentru totdeauna acolo, fără vreo nădejde de a mai pleca vreodată.

Toți acești pensionari simpatici ne primiră ca pe niște vechi prieteni, căci ne cunoșteau bine de la teatru și din rolurile pe care le

copiau pentru noi. Am întins o masă cu votcă şi cîrnaţi şi am început ospăţul. Cînd le-am explicat care era ţinta vizitei noastre, şi anume că voiam să studiem viaţa „foştilor oameni", lucru cerut de piesa lui Gorki, vagabonzii s-au arătat mişcaţi pînă la lacrimi.

„Cîtă cinste pe noi !" exclamă unul dintre ei.

„Dar ce interes putem prezenta noi, pentru ce vreţi să ne puneţi pe scenă ?" se miră cu naivitate altul.

Discuţia se învîrti în jurul planurilor lor de a se lăsa de băutură, de a se face oameni de treabă, de a ieşi din văgăuna asta etc. etc.

Mai cu seamă unul dintre pensionari îşi amintea bine de trecut. Printre amintirile vieţii lui de odinioară, păstrase şi o ilustraţie nu prea izbutită, tăiată dintr-o revistă ilustrată, înfăţişînd pe un om bătrîn care-i arăta cu un gest teatral fiului său o poliţă. De o parte se afla mama care plîngea, în timp ce fiul, un băiat de o rară frumuseţe, sta ţeapăn, cu ochii plecaţi de ruşine şi amărăciune. Pe cît se vedea, tragedia acestui vagabond fusese o poliţă falsificată. Pictorului Simov nu i-a plăcut desenul şi l-a criticat. Doamne ! Ce furtună s-a dezlănţuit atunci ! Parcă tot alcoolul strîns în aceste clondire vii s-ar fi tulburat şi li s-ar fi urcat la cap. Vineţi de mînie şi nemaiputîndu-şi înfrîna instinctele, s-au prefăcut în fiare, începînd să înjure şi să azvîrle în Simov cu tot ce le cădea în mînă, unul o sticlă, altul un scăunel... Puţin ar mai fi lipsit ca pictorul să fie făcut bucăţi. A intervenit însă Ghilearovski care, cu glasul lui de tunet, trase o înjurătură lungă atît de minuţios înflorită, încît ne minună prin complexitatea construcţiei ei şi nu numai pe noi, dar şi pe locatarii azilului. Cuprinşi de emoţie şi uimire estetică, încremeniră deodată, schimbîndu-şi complet dispoziţia. Izbucniră într-un rîs deşuchiat, cu aplauze, ovaţii, felicitări şi mulţumiri pentru prilejul de a fi auzit înjurătura genială ce ne izbăvise de la moarte ori de la schilodire.

Expediţia din piaţa Hitrov mi-a stimulat fantezia şi energia creatoare mai bine ca orice discuţie despre piesă sau analiză a ei. Văzusem modelul după care se putea mula, văzusem materialul viu de care aveam nevoie pentru a crea oameni şi tipuri. Căpătînd o bază reală textul mi s-a luminat de la sine. Schiţînd punerea în scenă şi dînd actorilor indicaţii asupra interpretării unora dintre scene, nu mă mai luam după imaginaţie sau după presupuneri, ci după amintiri reale. Principalul rezultat al expediţiei a fost faptul că am găsit calea de a pătrunde sensul lăuntric al piesei.

„Libertate cu orice preţ" iată temeiul ei spiritual ! O libertate în căutarea căreia oamenii se duc pînă-n fundurile vieţii, neştiind că abia acolo vor fi robi !

După această memorabilă călătorie în abisurile vieţii, mi-a venit uşor să compun machetele şi planurile pentru punerea în scenă, simţindu-mă familiarizat cu decorul azilului. Ca actor, însă, am avut de înfruntat o greutate : trebuia să redau dramatic atît starea de spirit a societăţii din acele timpuri cît şi tendinţa politică urmărită de autorul piesei şi exprimată prin predica şi monologurile lui Satin. Dacă la aceasta mai adaug şi romantismul specific vagabonzilor, care mă îndemna să fac iarăşi concesii manierismului teatral, se pot vedea limpede dificultăţile ce-mi stăteau în cale ca nişte stînci primejdioase de care mă izbeam fără încetare. Astfel îmi era cu neputinţă să obţin conştient în rolul lui Satin ceea ce obţinusem, inconştient, în rolul Stockmann. Satin reprezenta tendinţa social-politică propriu-zisă a piesei, tendinţă pe care o înţelegeam, dar pe care nu eram în stare s-o redau. În rolul lui Stockmann, dimpotrivă, nu mă gîndisem la vreo tendinţă politică, şi aceasta se realizase de la sine, prin intuiţie.

Practica m-a adus astfel din nou la concluzia că în piesele care au o semnificaţie social-politică este deosebit de important să începi să trăieşti tu însuţi gîndurile şi sentimentele personajului, pentru ca tendinţa piesei să reiasă de la sine. Calea directă însă, orientată de-a dreptul spre tendinţă, duce inevitabil la artificialitatea teatrală.

A trebuit deci să lucrez mult la acest rol ca să mă pot îndepărta într-o oarecare măsură de făgaşul greşit adoptat iniţial din cauza grijii pe care o avusesem în ce priveşte tendinţa şi romantismul piesei ; pe acestea nu le poţi juca, nu le poţi interpreta, ci trebuie să le laşi să reiasă de la sine, ca un rezultat şi ca o concluzie a unei premize juste de ordin sufletesc[146].

Spectacolul s-a bucurat de un succes răsunător[147]. Regizorii, actorii, mai ales admirabilul Luka-Moskvin, excelentul Baron-Kacialov, Nastia-Knipper, Lujski, Vişnevski, Burdjalov şi, în sfîrşit, chiar Gorki, au trebuit să apară neîncetat la rampă, la aplauze. Era amuzant să-l fi văzut pe autor cum, ieşind pentru prima oară pe o scenă, uitase să-şi zvîrle ţigara pe care o ţinea în gură. Zîmbea emoţionat cu ţigara în gură, nedîndu-şi seama c-ar fi trebuit să renunţe la ea şi să mulţumească publicului.

„Ia uitați-vă, fraților, ce succes, zău așa !" parcă-și spunea în acea clipă Gorki. „Uite-i cum aplaudă ! Cum strigă ! Ia te uită !"

Gorki a ajuns eroul zilei. Pe străzi, la teatru, lumea se ținea după el. Se adunau în jurul lui grupuri de admiratori și, mai ales de admiratoare. Sfiindu-se la început de această popularitate, se apropia de ei răsucindu-și mustața roșcată și netezindu-și mereu pletele cu degetele lui viguroase sau dîndu-și capul pe spate ca să-și elibereze fruntea de o șuviță de păr ce-i cădea mereu. Alexei Maximovici tresărea, își umfla nările și se cocoșa de sfială.

— Fraților ! se adresa el admiratorilor, zîmbind vinovat. Știți, mi-e oarecum neplăcut... zău ! Pe cuvîntul meu ! De ce mă priviți atît ? ! Nu sînt cîntăreață... nici balerină... Ia uită-te ce poveste... Ei, nu, zău, pe cuvînt de onoare !...

Dar sfiala lui, de care se făcea haz, și felul său cu totul aparte de a vorbi cînd era intimidat, îi atrăgeau și mai mult pe admiratori. Gorki avea un farmec puternic. Avea într-însul frumusețe, plasticitate, libertate, naturalețe. Mi-a rămas întipărită în minte o imagine frumoasă de-a lui, în ziua cînd a venit să mă însoțească la vapor și s-a așezat, în așteptare, pe digul de la Ialta. Stătea rezemat neglijent de baloturi, ținîndu-l pe Maximka, băiețașul lui, și privea gînditor în depărtare. Ai fi zis că nu-i lipsea mult să se desprindă de dig și să se avînte în zbor spre zări, pe urma gîndurilor sale.

DE LA INTUIȚIE ȘI SENSIBILITATE LA LINIA DE GEN

„Puterea întunericului"

M-am străduit să realizez proiectele pentru această piesă prin *intuiție și sensibilitate.* S-a produs totuși, fără voia mea și cu totul neprevăzut, o deviere și m-am trezit pe *linia genului.*

După seria cu „Micii burghezi", am înscris în repertoriu piesa lui Tolstoi „Puterea întunericului"[148]. Continuînd să caut mai departe lucruri noi, nu mă puteam împăca cu felul convențional în care era prezentat țăranul. Voiam să înfățișez un țăran autentic, nu numai prin costum, ci mai ales prin structura lui sufletească. Și am ajuns la un cu totul alt rezultat. Întrucît noi, actorii, nu izbutisem să redăm spiritul piesei, pînă la care nu fusesem în stare să ne ridicăm, ne-am îndreptat eforturile întru umplerea acestui gol,

cum se întîmplă întotdeauna în asemenea cazuri, spre formele exterioare, de gen. Dar acest element de gen, nefiind susţinut de temeiuri lăuntrice, a eşuat într-un naturalism sterp. Cu cît ne apropiam mai mult de realitate, cu atît obţineam un caracter mai etnografic, şi era cu atît mai rău. N-am putut realiza atmosfera de întunecime sufletească, aşa încît întunericul exterior, naturalist, s-a dovedit inutil ; nu aveam cu ce să-l completăm şi cu ce să-l ilustrăm. Elementul etnografic îl sugruma pe actor, după cum înăbuşea şi drama.

În privinţa decorului şi a costumelor ne-am dat mai multă silinţă decît era nevoie. Putem spune cu siguranţă că niciodată o scenă n-a văzut sat mai autentic. Pentru a studia obiceiurile ţărăneşti, ne-am deplasat în gubernia Tula, adică tocmai pe locul unde se petrece acţiunea piesei. Am stat acolo două săptămîni încheiate, umblînd din sat în sat însoţiţi de pictorul Simov[149] şi de artista Grigorieva, care se ocupa de costume. Au fost luate schiţe după case, curţi, şure, au fost studiate obiceiurile, datinile de nuntă, felul de trai al oamenilor, toate mărunţişurile dintr-o gospodărie. Au fost aduse de acolo cămăşi, haine, scurte îmblănite, vase şi alte lucruri casnice. În afară de aceasta, am mai adus de acolo „ca modele" pe doi cumetri, o babă şi un ţăran, care se dovediseră excepţional de înzestraţi pentru teatru. Bătrîna era deosebit de talentată. Îndatorirea lor consta în a regiza piesa din punct de vedere al moravurilor şi gospodăriei ţărăneşti. După cîteva repetiţii, au memorat toate rolurile, fiind în stare să recite tot textul fără ajutorul suflerului. Într-o zi, îmbolnăvindu-se interpreta care juca rolul Matrionei, am rugat-o pe babă să repete în locul actriţei. Ei bine ! Felul în care bătrîna aceasta de la ţară a improvizat jocul a produs o impresie zguduitoare. Numai ea a fost în stare să ne arate ce înseamnă un adevărat sat, ce înseamnă adevărata întunecime sufletească precum şi puterea acesteia. În scena cînd îi dădea Anisiei otrava pentru bărbatul ei şi cînd căutînd sub bluză, cu mîna ei bătătorită, printre sînii bătrîni şi sleiţi, pacheţelul cu prafuri, îi explica celeilalte, în toată liniştea şi fără a-şi da seama de gravitatea faptei sale, cum poate fi ucis un om pe încetul şi pe neştiute, ne treceau fiori. La această repetiţie a asistat şi fiul lui Lev Nikolaevici, Serghei Lvovici Tolstoi, care a fost atît de încîntat de felul cum a jucat baba, încît a încercat să ne convingă să-i încredinţăm ei rolul Matrionei. Propunerea era atrăgătoare. Am intervenit pe lîngă actriţa căreia i se distribuise la început rolul şi ea a primit. S-a ivit totuşi o piedică destul de serioasă. În momentul în care

Matriona trebuia să-şi manifeste supărarea, interpreta cea nouă, renunţînd la textul lui Tolstoi, uza de propriul ei limbaj, ţesut cu înjurături atît de „alese", încît nici o cenzură nu le-ar fi îngăduit. Zadarnic am rugat-o să se lepede de ele ; bătrîna era de părere că altfel ar fi fost nenatural pentru un adevărat om de la ţară.

Pe de altă parte, ea reda atît de savuros, atît de complet şi de autentic fondul sufletesc, precum şi caracteristicile exterioare ale tragediei lui Tolstoi, şi justifica atît de bine fiecare amănunt al punerii noastre în scenă naturaliste, încît ajunsesem să nu ne putem lipsi de ea.

Actriţa Butova, care juca pe Anisia, simţea de asemeni minunat lumea de la ţară. Baba şi cu Butova alcătuiau un duo de neuitat.

Ne-am văzut siliţi, cu durere în suflet, să ne lipsim de babă din distribuţie, mai ales pentru că începuse să înjure din ce în ce mai grozav. Am trecut-o în mulţimea ţăranilor ce se adună în faţa casei lui Piotr, după ce acesta e otrăvit de soţia lui, Anisia. Am ascuns-o printre ultimele rînduri ; dar şi de acolo, cînd se pornea pe bocit, o singură notă de a ei acoperea larma tuturor celorlalţi. Atunci, nelăsîndu-mă inima să mă despart definitiv de ea, am introdus în cursul acţiunii o pauză specială, în răstimpul căreia trebuia să treacă prin scenă fredonînd un cîntecel şi strigînd pe cineva din culise. Chemarea acestei voci bătrîne şi slabe sugera atît de puternic sufletul generos al satului rus autentic şi îţi pătrundea atît de adînc în minte, încît după trecerea ei nimeni nu se mai putea încumeta să apară în scenă. Şi atunci am făcut o ultimă încercare : cîntecul ei trebuia să vină din culise. Iată însă că această soluţie s-a dovedit tot atît de dăunătoare partenerilor. A trebuit să recurgem la un alt procedeu : am înregistrat cîntecul ei pe un disc, aşa ca intervenţia lui pe fondul acţiunii să fie posibilă fără să destrame unitatea ansamblului.

Cu durere în suflet ne-am văzut siliţi să renunţăm la un asemenea talent, care însă nu putea fi folosit. Încercarea nu s-a încheiat, totuşi, fără un folos personal. Am avut prilejul să mă conving în mod practic, lucru ce mi-a fost confirmat de zeci de ori în cursul repetiţiilor, că în teatru realismul se schimbă în naturalism numai atunci cînd actorul nu-l justifică lăuntric. Sfătuiesc pe toţi teoreticienii care nu cunosc din practică acest lucru să mă verifice, confruntîndu-mi afirmaţiile cu realizările practice, pe scenă.

Din păcate, realismul exterior al lumii din „Puterea întunericului" s-a dovedit a fi la noi insuficient justificat lăuntric : şi de

aceea actorii şi scena au căzut sub dominaţia lucrurilor şi a *vieţii* exterioare. Deviind de la intuiţie şi sensibilitate, am ajuns la naturalism cu abundenţa lui de amănunte care au înăbuşit esenţa, fondul sufletesc al piesei şi al personajelor.

DE LA INTUIŢIE ŞI SENSIBILITATE LA LINIA ISTORICĂ ŞI DE GEN

„Iuliu Cezar"

Cu prilejul punerii în scenă a piesei „Iuliu Cezar" s-au petrecut cam aceleaşi lucruri ca şi la „„Puterea întunericului". Munca noastră actoricească de adîncire a piesei s-a dovedit mai slabă decît montarea exterioară a spectacolului, aşa că de la metodele noastre intuitive ne-am trezit din nou într-un realism istoric.

— Am hotărît să punem în scenă „Iuliu Cezar" de Shakespeare, mă înştiinţă V. I. Nemirovici-Dancenko, intrînd în biroul meu şi punîndu-şi pălăria pe masă.

— Şi cînd anume vrei s-o jucăm ! l-am întrebat eu nedumerit.

— La deschiderea stagiunii viitoare, a sunat răspunsul lui Vladimir Ivanovici.

— Cînd o să avem vreme să întocmim caietul de regie şi să facem decorurile şi costumele ? Mîine-poimîine, trupa pleacă în vacanţa de vară, îmi continuai cu obiecţiile.

Dar faptul că Vladimir Ivanovici vorbea cu atîta convingere însemna că nu stătuse numai o singură noapte cu creionul în mînă ca să calculeze termenele şi să întocmească pînă în cele mai mici amănunte planurile în legătură cu toate ramurile complicatului mecanism teatral.

În general problema alegerii unei piese pentru repertoriu dădea loc în teatrul nostru unui proces care decurgea ca o naştere grea. În anul acela, stabilirea repertoriului mergea mai greu ca oricînd. Ne aflam în aprilie, venise timpul să plecăm în turneu la Petersburg, şi totuşi nimeni nu ştia încă bine ce avea de făcut pentru stagiunea viitoare.

Am înţeles că nu trebuia să mă împotrivesc şi că trebuia să primesc propunerea şi să păşesc la înfăptuirea imposibilului. Vladimir Ivanovici şi cu pictorul Simov au plecat la Roma ca să

strîngă materialul documentar, iar la teatru a luat fiinţă un întreg serviciu pentru lucrările pregătitoare. S-a organizat un număr de birouri, în fruntea cărora au fost puse persoanele de răspundere din colectivul de artişti şi regizori. Aceste birouri au fost instalate în foaierul teatrului şi în camerele învecinate. Un birou avea conducerea părţii literare şi a tuturor lucrărilor legate de text, de traducere, de corectările şi prescurtările acesteia, de informaţiile şi comentariile literare. Un alt birou se ocupa cu tot ce privea viaţa cotidiană şi cu problemele arheologice privitoare la epoca lui Cezar, cu obiceiurile, cu moravurile, cu viaţa publică, cu locuinţele, cu planurile şi amenajarea acestora etc. În atribuţia celui de al treilea birou intrau costumele cu schiţele şi croiala lor, cu alegerea mostrelor de materiale, cumpărarea şi vopsitul lor etc. Biroul al patrulea se ocupa de arme şi de recuzită. Biroul al cincilea se îngrijea de decoruri, de strîngerea materialului necesar schiţelor, de efectuarea machetelor etc. Celui de al şaselea îi reveneau problemele muzicale, celui de al şaptelea comenzile şi executarea lucrurilor definitiv hotărîte, celui de al optulea repetiţiile actorilor, iar celui de al nouălea scenele de masă. Biroul al zecelea avea un rol distributiv : acolo se strîngea tot materialul dinafară, se înscria şi se repartiza celorlalte birouri. Tot teatrul se afla pe picior de război, toţi actorii, membrii administraţiei, funcţionarii, erau mobilizaţi. Nimeni nu îndrăznea, sub nici un motiv, să refuze sarcinile primite.

Dintre mobilizaţi, acei care nu erau reţinuţi în teatru erau trimişi în misiune la muzee, biblioteci, la învăţaţi specialişti în cultura antică, la colecţionari particulari şi pe la anticariate. Toate instituţiile şi persoanele cărora teatrul li se adresa prin reprezentanţii săi răspundeau cererii noastre şi ne trimiteau ediţiile lor preţioase, obiecte de muzeu, arme etc. Putem afirma fără a greşi că am folosit în întregime tot materialul, foarte bogat, ce se afla la Moscova.

În afară de aceasta, Vladimir Ivanovici ne-a adus de la Roma un material şi mai bogat.

Datorită acestei organizări, am reuşit să adunăm în cîteva săptămîni ceea ce, în alte condiţii, n-am fi strîns nici într-un an. Multe lucruri la care acum, după război, nici nu mai putem visa, se găseau pe atunci. Bunăoară, delegaţii biroului de punere în scenă a piesei, trimişi prin magazine, au ales mari cantităţi de produse textile de diferite culori şi calităţi. Pînzeturile au fost aduse la teatru şi întinse pe scenă, în lumina plină a rampei, a sofitelor şi a reflectoarelor,

examinate din sala de spectacol şi pe urmă alese spre a fi reţinute cele mai de efect. A fost aleasă cu deosebită grijă o întreagă gamă de culori pentru costume, în aşa fel încît oricare ar fi fost grupurile de artişti de pe scenă, ei să alcătuiască totdeauna un mănunchi armonios de culori şi nuanţe.

Am studiat costumele, croiala lor, felul cum trebuiau purtate, modul de a mînui arma, precum şi plastica antică. Trebuia să ne însuşim toate acestea nu numai din punct de vedere teoretic, dar şi practic. În acest scop am confecţionat costume de probă, pentru repetiţii, pe care le purtam toată ziua în teatru spre a ne obişnui cu ele. Metoda aceasta o mai aplicasem şi înainte, atunci cînd am pus în scenă „Trei surori" de Cehov, şi cînd a trebuit să învăţăm să purtăm haina militară, care cerea deprindere. Şi atunci, ca şi acum, cu prilejul punerii în scenă a piesei „Iuliu Cezar", umblasem zile întregi în uniforma militară, cutezînd chiar să ieşim cu acest costum pe stradă, unde ne salutau toţi gardienii şi riscam să fim daţi în judecată. Experienţa căpătată datorită acestei metode ne-a dat acel ceva pe care nu-l poţi afla nici din cărţi, nici din teorie şi nici din desene. Ne-am deprins să purtăm toga şi să aranjăm cutele ei strîngîndu-le în pumn, s-o aruncăm peste umăr şi pe cap, pe mînă şi să gesticulăm, ţinînd capătul togei cu cutele desfăcute. În felul acesta, am dobîndit toată gama de mişcări şi gesturi luate de la statuile antice.

Întorcîndu-se din străinătate, Vladimir Ivanovici a luat asupră-şi întreaga conducere a spectacolului, iar noi îl ajutam. În primul rînd, trebuia să ne ocupăm de construcţia decorurilor, fiind necesar ca fiecare dintre ele să aibă o particularitate a sa scenică nu numai din punct de vedere pictural şi al culorilor, dar şi din punct de vedere al concepţiei regizorale. Trebuia să găsim mai întîi de toate acel „je ne sais quoi", acel miez care să dea decorurilor savoare, un caracter de surpriză şi un farmec aparte. Ne vedeam de exemplu siliţi ca, folosind un mic număr de figuranţi, să dăm impresia că trec numeroasele oşti ale lui Brutus în spre cîmpul de luptă. Totodată, în cuprinsul aceluiaşi decor, trebuia să-l arătăm în depărtare pe Antoniu, duşmanul lui Brutus, în fruntea armatei sale. Acţiunea se petrecea pe un cîmp deschis, prielnic ciocnirii celor două armate duşmane. Cu ajutorul orizontului desfăşurat în jurul scenei, am izbutit să obţinem o perspectivă largă. Cum să prezentăm însă trecerea nesfîrşitei armate cu un număr redus de figuranţi ? Aveam nevoie de o iluzie scenică prin care să înşelăm atenţia spectatorului.

Datorită unor experienţe repetate, am constatat că efectul era mai sigur atunci cînd ostaşii care defilau se vedeau nu în întregime, ci numai pe jumătate sau în parte, numai capetele, coifurile, o parte din corp şi vîrful sulițelor. Iluzia era şi mai puternică atunci cînd defilarea avea loc pe scenă, în parte mascată de trunchiurile unor copaci sau de nişte stînci. Folosindu-ne de trapa cea mare, aveam posibilitatea să înfăţişăm numai busturile ostaşilor care treceau. Ceilalţi, din depărtare, nevăzuţi pentru public, purtau o întreagă pădure de suliţi : stratagema aceasta dădea iluzia unei armate foarte numeroase. Dar mai mult, trucul nostru ne mai îngăduia să-i îmbrăcăm pe figuranţi numai pe jumătate, deoarece picioarele tot nu se vedeau. Figuranţii, coborînd prin trapă şi fugind înapoi, pe sub podeaua scenei, apăreau din nou în locul de unde plecaseră. Se obţinea astfel o nesfîrşită procesiune de armate. În timpul trecerii prin culise a ostaşilor, costumierii le schimbau repede detaliile îmbrăcăminţii, de pildă coifurile sau pelerinele — fapt ce dădea spectatorului impresia că se perindă noi cohorte.

Utilizînd acelaşi număr de figuranţi, am reuşit de asemeni să înfăţişăm în primul act, foarte convingător, forfoteala unei mulţimi în plină stradă. Trapa scenei dădea iluzia unei străzi în pantă. În adîncimea acesteia, în perspectivă, se vedea în depărtare cum forfotea mulţimea, ca şi în scena în care treceau oştile. Şiruri de dughene porneau de pe proscenium spre fund, pierzîndu-se în mulţime. Tot aci se afla şi atelierul de arme, unde se băteau paloşele şi zalele, zgomotul ciocanelor unindu-se cu vuietul poporului. Strada cotea spre dreapta, în culisele din fund. De sus, din munţi, dădea în stradă o uliţă cu o scară tipică pentru Italia. Astfel, circulaţia mulţimii în sus şi în jos, şi de-a lungul scenei dădea impresia unei mari animaţii. În colţul dintre cele două străzi, chiar în mijlocul scenei, se afla o frizerie romană, unde se întîlneau patricienii ca la un club. Deasupra frizeriei, pe un acoperiş în chip de terasă, se afla o grădiniţă cu o bancă. De acolo îşi rosteau discursurile tribunii poporului, care opreau pentru un timp mulţimea ce se aduna pe proscenium, cu spatele la spectatori. Pe stradă treceau matroane cu suitele lor de sclavi. Bărbaţii eleganţi din frizerie le salutau respectuos, iar după ce acestea dispăreau, chemau curtezanele care treceau în fugă prin faţa frizeriei. Din vale, pe strada principală, se ivea o procesiune cu două litiere : într-una stătea Cezar, măreţ şi impunător, iar în cealaltă, Calpurnia. Cînd litierele ajungeau în mijlocul scenei, procesiunea era oprită de un ghicitor. Prezicerea lui

îi tulbura pe toți. În urma procesiunii lui Cezar apărea Brutus, în fruntea unui grup de prieteni. Brutus petrecea cu o privire îndurerată cortegiul ce se depărta, pe cînd el era înconjurat de oameni din popor care-i întindeau jalba, plîngîndu-se de nedreptățile ce li se făcuseră... Mi-e cu neputință să nu-mi amintesc, cu acest prilej, de o întîmplare anecdotică din care reiese că este necesar să instruiești cum să se poarte în scenă chiar și pe ultimul figurant. Jucam rolul lui Brutus. Într-o zi, figurantul care juca pe un om din mulțime ce trebuia să-mi prezinte o plîngere întîrziase. Vladimir Ivanovici, care urmărea din culise spectacolul, chemă atunci în grabă pe unul din figuranții disponibili, rugîndu-l să-l înlocuiască pe cel absent. Această dublură improvizate înaintă spre mine cu mersul tipic al unui contopist care se apropie de șeful său de birou și, făcînd o plecăciune după obiceiul zilelor noastre, cu toate că purta togă romană, îmi spuse răspicat :

— Konstantin Sergeevici, mi-a spus Vladimir Ivanovici să vă predau... — și-mi întinse niște tablete romane.

Spectacolul cu Cezar s-a bucurat de mare succes [160], mai ales datorită regiei și creației lui V. I. Kacialov care-l interpreta excelent pe Cezar. În ceea ce privește însă munca artistică a celorlalți actori s-a produs din nou o deviere. Copleșiți de complexitatea punerii în scenă, am trecut din nou de la metoda noastră de intuiție și sensibilitate înspre un realism istoric.

Caietul de regie, pe care Vladimir Ivanovici l-a întocmit pentru această punere în scenă, se păstrează cu o deosebită grijă în muzeul Teatrului de Artă. Acest caiet de regie conține o mulțime de detalii caracteristice și specifice, deoarece punerea în scenă nu urma într-atît planul tragediei lui Shakespeare cît cel al unui realism istoric pe tema „Roma și epoca lui Iuliu Cezar".

„LIVADA CU VIȘINI"

Am avut fericirea să asist de la distanță la procesul de creație a piesei lui Cehov „Livada cu vișini". Într-o zi, în cursul unei discuții cu Anton Pavlovici despre pescuit, actorul nostru A. R. Artiom mimă felul cum trebuie prinsă o rîmă în cîrlig, cum se aruncă și cum se trage înapoi undița. Neîntrecutul actor reda cu

multă iscusinţă scenele acestea ori altele asemănătoare, iar Cehov regreta sincer faptul că marele public nu avea prilejul să le vadă la teatru. Curînd după aceasta, Cehov a văzut pe un alt actor din trupa noastră scăldîndu-se în rîu şi a hotărît pe loc :

— Ia ascultaţi, pe Artiom trebuie să-l punem într-o piesă de a mea să pescuiască, iar pe N. să se scalde alături de el, să se bălăcească şi să ţipe în apă, speriind peştii spre necazul lui Artiom.

Anton Pavlovici îi şi vedea în închipuirea lui pe scenă, pe unul pescuind, iar pe celălalt scăldîndu-se în apă, adică în culise. După cîteva zile, ne-a declarat în mod solemn că celui care se scălda i se amputase un braţ, dar că în ciuda acestui accident, fiind un pasionat jucător de biliard, se folosea de mîna care îi mai rămăsese. Pescarul însă trebuia să fie un lacheu bătrîn care îşi agonisise o sumă frumuşică.

Pe urmă, în fantezia lui Cehov purcese a se contura un vechi conac boieresc, cu o fereastră prin care ramurile copacilor pătrundeau înăuntru. Ceva mai tîrziu, aceste ramuri începeau să înflorească,îmbrăcîndu-se în petale albe ca zăpada. Iar în conacul închipuit veni să locuiască mai tîrziu o boieroaică oarecare.

— Voi n-aveţi însă o actriţă potrivită pentru rolul ăsta. Ia ascultaţi ! Aici trebuie o bătrînă ciudată, reflectă Cehov, care cere mereu bani cu împrumut de la lacheul ei...

Pe lîngă bătrînă apăru şi un frate sau un unchi de-al ei, un boier ciung, jucător pasionat de biliard. Acest personaj era ca un copil mare care nu putea trăi fără lacheu. Într-o zi, lacheul pleacă de acasă fără să-i fi adus pantalonii în cameră, din care pricină boierul stă o zi întreagă întins în pat...

Astăzi, ştim ce anume s-a păstrat în piesă, ce a dispărut fără urmă sau care anume amănunt a lăsat o urmă neînsemnată.

În vara anului 1902, pe cînd Anton Pavlovici se pregătea să scrie piesa „Livada cu vişini", locuia împreună cu soţia sa, actriţa O. L. Cehova-Knipper, din ansamblul nostru, în căsuţa noastră de pe moşia mamei mele din Liubimovka. Alături de noi, la nişte vecini, locuia o guvernantă englezoaică, mărunţică, slăbuţă, care purta cozi lungi şi se îmbrăca bărbăteşte. De aceea nu i se putea ghici de la început nici sexul şi nici vîrsta sau originea. Faţă de Anton Pavlovici avea gesturi simple şi camaradereşti, ceea ce lui îi plăcea mult. Se întîlneau zi de zi şi-şi povesteau unul altuia fel de fel de fleacuri. Bunăoară, scriitorul îi spunea că în tinereţe fusese

turc, că avusese un harem şi că în curînd se va întoarce în patrie, va deveni paşă şi o va lua la el. Englezoaica, o gimnastă foarte sprintenă, se prefăcea nespus de recunoscătoare, i se cocoţa pe umeri, şi instalîndu-se călare, saluta pentru Anton Pavlovici pe toţi cei care treceau, adică îi scotea pălăria şi, fluturînd-o, repeta într-o rusească stîlcită şi caraghioasă :

— Bună liua ! Bună liua ! Bună liua !

Totodată ea înclina capul lui Cehov în semn de salut.

Cei care au văzut „Livada cu vişini" vor putea recunoaşte în această fiinţă originală pe aceea care a servit de model pentru personajul Charlottei.

Citind piesa, i-am prins deodată întreaga semnificaţie şi i-am trimis lui Cehov o scrisoare entuziastă. Autorul s-a arătat foarte emoţionat şi a căutat neapărat să mă convingă că Charlotta trebuie să fie o nemţoaică, şi neapărat slabă şi înaltă, cum era actriţa Muratova, care nu semăna cîtuşi de puţin cu micuţa englezoaică.

Rolul lui Epihodov a fost creat după mai multe chipuri. Trăsăturile lui generale erau împrumutate de la un oarecare funcţionăraş care locuia într-o vilă şi se ţinea mereu de Cehov. Anton Pavlovici îi vorbea deseori, sfătuindu-l să înveţe şi să se cultive. Dorind să urmeze îndrumările lui Cehov, modelul lui Epihodov şi-a cumpărat mai întîi o cravată roşie şi s-a hotărît să înveţe franţuzeşte. Nu ştiu pe ce căi, plecînd de la tipul funcţionarului, a ajuns Anton Pavlovici la personajul burduhănosului şi vîrstnicului Epihodov, pe care ni l-a prezentat în prima versiune a piesei [151].

Nu dispuneam de un interpret care să se potrivească din punct de vedere fizic cu acest rol şi totodată nu-l puteam lăsa nedistribuit pe actorul atît de preţuit de A. P. Cehov, I. M. Moskvin, care pe atunci era tînăr şi subţire. I s-a încredinţat deci lui Moskvin rolul şi tînărul actor l-a interpretat potrivit posibilităţilor sale, folosind dealtminteri improvizaţia sa la prima din seratele actorilor, despre care vom vorbi mai departe. Am crezut că Anton Pavlovici se va supăra din pricina acestei libertăţi ; el însă s-a mulţumit să rîdă, iar la sfîrşitul repetiţiei i-a spus lui Moskvin :

— Chiar aşa l-am vrut şi eu ! E minunat, ascultă ce-ţi spun !

Îmi amintesc că Cehov a completat după aceea rolul cu amănuntele care fuseseră create de Moskvin.

Rolul studentului Trofimov i-a fost de asemeni inspirat de către unul din cei ce se aflau atunci la Liubimovka.

În toamna anului 1903, Anton Pavlovici Cehov a venit în stare gravă la Moscova, ceea ce nu l-a împiedicat, totuşi, să asiste la mai toate repetiţiile piesei celei noi căreia încă nu se putuse hotărî a-i da un titlu.

Într-o seară, scriitorul m-a poftit telefonic să trec pe la el. Am lăsat lucrul şi m-am dus. Cu toate că era bolnav, l-am găsit foarte însufleţit. Pesemne că lăsa la urmă discuţia despre piesă, întocmai cum procedează copiii care caută să-şi amîne clipa cînd se vor înfrupta dintr-un lucru poftit, bunăoară clipa cînd vor începe să mănînce prăjitura preferată. Pînă una alta, ne-am aşezat ca de obicei cu toţii în jurul mesei de ceai şi am rîs cu poftă, pentru că acolo unde se afla Cehov nimeni nu putea fi trist. După ceai, Anton Pavlovici m-a condus în biroul lui şi a închis uşa. S-a cufundat în tradiţionalul colţ al canapelei, pe mine m-a poftit să mă aşez în faţa lui şi apoi a început, pentru a nu ştiu cîta oară, să-mi argumenteze că e nevoie să schimb pe unii dintre interpreţi care, după părerea lui, nu erau potriviţi cu rolurile.

— Deşi sînt nişte actori minunaţi, se grăbea el să-şi îmblînzească hotărîrea.

Ştiam că aceste intervenţii nu erau decît preludiul unei alte discuţii sau al unei mărturisiri preţioase, aşa că nu mă împotriveam cîtuşi de puţin. În sfîrşit, a atins şi miezul discuţiei. Cehov a făcut o pauză, silindu-se să rămînă serios. Dar aceasta nu-i izbuti, deoarece zîmbetul lui lăuntric triumfător răzbi în afară.

— Ascultă-mă, am găsit un titlu admirabil pentru piesă. Admirabil, declară el, privindu-mă ţintă în ochi.

— Care anume ? îl întrebai neliniştit.

— „Livada cu vişini", şi se porni pe rîs.

Nu-i înţelesei bucuria, negăsind nimic excepţional în acest titlu. Ca să nu-l mîhnesc, m-am prefăcut că mă impresionase inspiraţia lui. Ce i s-o fi părut lui atît de deosebit ? Am încercat să-l iscodesc, dar m-am lovit din nou de aceeaşi ciudată trăsătură a lui Cehov şi anume că nu putea să-ţi destăinuiască nimic în legătură cu opera lui. În locul explicaţiilor pe care le aşteptam, Anton Pavlovici a început să repete în fel şi chip, cu diferite intonaţii şi schimbînd mereu nuanţele :

— Livada cu vişini. Ascultă ce-ţi spun eu, e un titlu admirabil ! Livada cu vişini. Cu vişini !

Din asta n-am priceput decît că e vorba de ceva frumos, blînd şi duios, al cărui farmec se comunica nu prin cuvinte, ci prin inflexiunile vocii lui Cehov. I-am dat cu prevedere a înţelege acest lucru ; observaţia mea l-a întristat, zîmbetul triumfător i s-a şters de pe faţă, după care urmă o tăcere apăsătoare.

Trecură cîteva zile de la această întîlnire, poate chiar o săptămînă... Într-o seară, la spectacol, scriitorul a venit în cabina mea şi cu acelaşi zîmbet triumfător se aşeză lîngă măsuţa de machiaj : îi plăcea să vadă cum se pregătesc actorii înainte de ridicarea cortinei. Urmărea atît de atent felul cum ne machiam, încît după expresia lui îţi puteai da seama în ce măsură era reuşită grima.

— Ia ascultă, cum sună „Livada cu vişini" ? rosti el, cu o nouă nuanţă în ton, şi începu să rîdă.

O clipă n-am priceput ce vrea să spună. Dar Anton Pavlovici a continuat să adulmece sonorităţile titlului, accentuînd nuanţa tandră din cuvîntul „vişini", de parcă s-ar fi străduit să mîngîie prin el frumuseţile vieţii de altădată, atît de nefolositoare acum, şi pe care cu lacrimi în ochi le distrugea în piesă. De data aceasta, am înţeles subtilitatea. Livada cu vişini e o grădină comercială productivă, aducătoare de venituri. O asemenea livadă e necesară şi astăzi. Dar „Livada cu vişini" rostită cu o nuanţă caldă, tînără, nu aduce nici un venit, ci păstrează în albeaţa ei înfloritoare ceva din poezia vieţii boiereşti de altădată. O asemenea livadă era cultivată numai pentru satisfacerea unui capriciu, pentru desfătarea unor priviri de esteţi răsfăţaţi. Ţi-e milă s-o distrugi şi totuşi eşti conştient de necesitatea acestui lucru cerut de procesul de dezvoltare economică a ţării.

Ca întotdeauna, nici de data aceasta, la repetiţiile cu „Livada cu vişini", n-am putut scoate din gura autorului decît cu cleştele vreo observaţie ori vreo indicaţie cu privire la piesă. Răspunsurile lui parcă erau nişte rebusuri, pentru care trebuia să faci un efort mintal ca să le dezlegi. Ca să scape de insistenţele regizorilor, Cehov dispărea. Dacă cineva l-ar fi văzut pe Anton Pavlovici la repetiţii cum stătea modest undeva în fundul sălii, n-ar fi zis că este autorul piesei. Oricît ne străduiam să-l aducem la masa regizorului, era zadarnic. Şi chiar cînd reuşeam, tot zadarnic era ; izbucnea în rîs. Nu puteam pricepe de ce rîdea : i se părea oare atît de caraghios că stătea la această masă sau rîdea din pricină că socotea acest lucru de prisos sau, poate, îşi făcea în gînd socoteala cum să ne păcălească şi să se ascundă în ungherul lui preferat ?

— Am scris doar acolo tot ce trebuie, spunea el cu asemenea prilejuri, eu nu sînt regizor, sînt doctor.

Făcînd o paralelă cu felul de a se purta la repetiţii al lui Cehov şi atitudinea altor autori cu mult mai puţin însemnaţi, dar totodată nespus de încrezuţi, nu se putea să nu te minunezi de neînchipuita modestie a acestui mare om. Unul dintre aceşti scriitori, de pildă, la propunerea mea de a scurta un monolog lung şi fals, şi pe deasupra şi emfatic, mi-a răspuns odată cu amărăciune şi indignare :

— N-aveţi decît s-o faceţi ; dar să nu uitaţi că veţi răspunde în faţa istoriei.

Dimpotrivă, cînd am cutezat să-i cerem lui Anton Pavlovici învoirea de a suprima o scenă întreagă de la sfîrşitul actului al doilea din „Livada cu vişini", scriitorul a pălit, o clipă, de durere, apoi, după o scurtă chibzuire, şi-a revenit şi ne-a spus :

— Tăiaţi !

Şi după aceea nu ne-a reproşat niciodată lucrul acesta [132].

Nu voi descrie punerea în scenă a „Livezii cu vişini" pe care am jucat-o de nenumărate ori atît la Moscova cît şi în turneele din Europa şi din America. Voi aminti numai cîteva fapte, precum şi condiţiile în care am lucrat.

Punerea în scenă se realiza anevoie ; nici nu-i de mirare, deoarece piesa prezenta destule dificultăţi. Farmecul pe care-l exercită textul constă în imperceptibilul său parfum, tăinuit adînc. Ca să-l simţi, trebuie să procedezi cum ai proceda cu un boboc de floare : să-l deschizi şi să-i laşi petalele să se desfacă. Dar lucrul acesta trebuie făcut fără violenţă ; alminteri, gingaşa floare s-ar ofili.

Pe vremea aceea, tehnica noastră interioară, precum şi posibilităţile de a pune stăpînire pe sensibilitatea de creaţie a actorilor mai erau încă într-un stadiu primitiv. Încă nu deslușisem căile tainice care duceau în adîncurile pieselor. Ca să le venim în ajutor actorilor şi pentru a le stimula memoria afectivă şi a le trezi în suflet puterea creatoare, încercam să le dăm o ambianţă prielnică prin decor, jocuri de lumină şi sunete. Uneori, aceste mijloace se dovedeau bune, aşa că mă deprinsesem să fac abuz de efectele de scenă, acustice şi luminoase.

— Ascultă, se destăinui Cehov cuiva, aşa fel ca să aud şi eu, am să scriu o piesă nouă care să înceapă în felul următor : „Ce minunat e, ce linişte ! Nu se aud nici păsări, nici cîini, nici cuci, nici

cucuvele, nici privighetori, nici tictacuri de ceasornice, nici clopoței și nici măcar un greiere."

Bineînțeles că bătea șaua ca să priceapă iapa. Iar eu am priceput.

Pentru întîia oară de cînd jucam piesele lui Cehov, s-a întîmplat ca el să se afle la Moscova în ziua premierei [153]. Această întîmplare ne-a insuflat ideea să-l sărbătorim pe iubitul nostru scriitor. Cehov s-a împotrivit, amenințîndu-ne că în cazul acesta nu va veni la teatru, ci va rămîne acasă. Cum însă planul era prea ispititor pentru noi, am izbutit să-l convingem cu atît mai mult cu cît s-a întîmplat ca premiera să cadă tocmai de ziua onomastică a lui Anton Pavlovici : 17/30 ianuarie.

Ne apropiam de această dată și trebuia să pregătim atît festivitatea cît și darurile ce urma să le oferim scriitorului. Grea problemă ! Am colindat toate magazinele de antichități, sperînd să descopăr ceva potrivit, însă, în afară de o broderie veche, de o rară frumusețe, n-am găsit nimic. Așa că i-am oferit o cunună de flori împodobită cu această broderie.

„Cel puțin, mă gîndeam, va primi în dar un lucru de artă."

Am avut totuși o mică discuție cu Anton Pavlovici în ceea ce privește valoarea darului.

— Ascultă ce-ți spun eu, ăsta este un lucru minunat care ar fi trebuit de mult să stea într-un muzeu, mă certă el după sărbătorire.

— Spune-mi atunci, Anton Pavlovici, ce anume puteam să-ți ofer ?

— O cursă pentru șoareci, îmi răspunse el cu seriozitate. Ascultă ce-ți spun eu, șoarecii trebuie stîrpiți, și rîse singur. Uite, bunăoară, pictorul Korovin mi-a trimis un dar într-adevăr minunat ! Minunat !

— Ce anume ?

— Niște undițe.

Nici celelalte daruri nu l-au mulțumit pe Cehov, ba încă unele dintre ele l-au și supărat prin banalitatea lor.

— Nu se poate, ascultați ce vă spun eu, să-i dai unui scriitor un toc de argint și o călimară veche.

— Dar cam ce i s-ar putea da ?

— Un tub de cauciuc. Doar sînt medic, ascultați ce vă spun eu. Sau niște ciorapi. Soția mea n-are de loc grijă de mine. E ac-

triță, așa că umblu cu ciorapii rupți. „Ascultă, Dusea, îi spun, degetul de la piciorul drept îmi iese afară, am o gaură.“ „Pune ciorapul pe piciorul stîng,“ îmi răspunde ea. Dar eu nu pot să fac asta ! glumea Anton Pavlovici și iar se pornea pe rîs.

În cursul sărbătoririi îi pierise însă veselia, de parcă și-ar fi presimțit sfîrșitul apropiat. Ni s-a strîns dureros inima văzîndu-l cum, după actul al treilea, în timp ce stătea pe scenă, slab și galben ca ceara, primind felicitări și daruri, se chinuia zadarnic să-și oprească tusea care-l chinuia. Era înspăimîntător de slab, iar pe față i se așternuse o paloare mortală. Din sală, cineva îi strigă să stea jos. Dar Cehov, încruntîndu-se, rămase în picioare tot timpul cît ținu sărbătorirea, deși în operele lui ironizase adeseori acest gen de ceremonii. Nici acum nu și-a putut reține zîmbetul lui blînd. Unul dintre literații prezenți și-a început discursul cam cu aceleași cuvinte cu care Gaev salută dulapul cel vechi în primul act :

— Iubite și mult stimate... (de data aceasta, cuvîntul „dulap“ fusese înlocuit cu numele de Anton Pavlovici)... te salut etc.

Anton Pavlovici se uită cu coada ochiului la mine, care îl jucam pe Gaev, și un zîmbet șiret îi înflori pe buze.

Sărbătorirea a avut un caracter solemn, dar ne-a lăsat o impresie apăsătoare, de parcă ne-am fi întors de la o înmormîntare. Simțeai o greutate pe suflet.

Spectacolul a avut un succes mediocru. Ne-am făcut mustrări că n-am știut să punem în valoare de la început calitățile și frumusețile piesei.

Anton Pavlovici a murit, nemaiapucînd să vadă succesul definitiv de mai tîrziu al ultimei și minunatei sale opere dramatice.

Cu timpul, după ce spectacolul s-a copt, o seamă de interpreți s-au distins încă o dată prin înțelegerea textului și printr-un joc excelent, în primul rînd O. L. Knipper, care deținea rolul principal, Ranevskaia ; Moskvin — Epihodov ; Kacialov — Trofimov ; Leonidov — Lopahin ; Gribunin — Pișcik ; Artiom — Firs ; Muratova — Charlotta. Am avut și eu succes, în rolul lui Gaev, primind la repetiție felicitări din partea lui Anton Pavlovici Cehov pentru scena finală din actul IV.

Se apropia primăvara anului 1904. Sănătatea lui Anton Pavlovici se înrăutățea din ce în ce mai tare. Se iviră simptome îngrijorătoare în regiunea abdominală, trezind bănuieli că s-ar putea

să fie o tuberculoză intestinală. Consultul medical a decis ca scriitorul să fie trimis la Badenweiler. Începură pregătirile de plecare. Ceva parcă ne îndemna să-l vedem cît mai des posibil pe Anton Pavlovici înaintea despărţirii. Dar boala nu-i îngăduia să ne primească întotdeauna. Totuşi, voioşia nu-l părăsise şi manifesta mult interes pentru reprezentarea unei piese de Maeterlinck pe care tocmai o pregăteam [154]. Noi îl ţineam la curent cu mersul lucrului, arătîndu-i machetele pentru decoruri şi explicîndu-i planul punerii în scenă.

Între timp, Cehov se gîndea la o nouă piesă, de o factură cu totul neobişnuită pentru el. Subiectul ei nu avea nimic cehovian. Judecaţi singuri : doi tineri prieteni iubesc aceeaşi femeie ; dragostea comună şi gelozia creează între ei o seamă de raporturi complicate. Drama se sfîrşeşte prin plecarea amîndurora într-o expediţie, la Polul Nord. Decorul ultimului act înfăţişează o corabie mare, prinsă în gheţuri. La sfîrşitul piesei, cei doi prieteni zăresc o apariţie albă lunecînd pe zăpadă ; după cît se părea, era umbra sau sufletul femeii iubite, care murise în patria îndepărtată.

E tot ceea ce am putut afla despre piesa cea nouă pe care plănuia s-o scrie Anton Pavlovici.

În timpul călătoriei în străinătate, după spusele actriţei O. L. Knipper-Cehova, Anton Pavlovici se desfăta cu viaţa culturală a Europei. Cu puţin înainte de a-şi da sfîrşitul, Cehov, stînd pe balconaşul lui din Badenweiler, urmărea activitatea oficiului poştal de peste drum. De pretutindeni veneau aici oameni sau îşi trimiteau de aici gîndurile închise în scrisori pentru ca aceste gînduri să fie răspîndite mai departe, în întreaga lume.

— Minunat ! exclama el.

În vara anului 1904 ne-a venit din Badenweiler trista veste a morţii lui Anton Pavlovici.

„Ich sterbe" * au fost ultimele cuvinte ale muribundului. A avut o moarte frumoasă, liniştită şi solemnă.

Cehov a murit, şi după moarte, a început să fie din ce în ce mai iubit în patrie, în Europa şi în America. Deşi se bucura de o mare faimă şi popularitate, a rămas totuşi neînţeles şi insuficient apreciat de o mare parte a publicului. Îi voi închina cîteva gînduri drept necrolog.

---

* Mor ! (În limba germană.) (N. trad.)

Pînă în zilele noastre a stăruit părerea că Cehov ar fi poetul vieţii mărunte, cotidiene, al oamenilor cenuşii, că piesele lui reprezintă o pagină tristă, desprinsă din viaţa rusească, o mărturie a lîncezirii spirituale a ţării. Nemulţumirea ce paralizează toate iniţiativele, disperarea ce ucide energia, un cîmp deschis pentru dezvoltarea nostalgiei slave înnăscute : iată care ar fi motivele operelor sale dramatice.

De ce oare această caracterizare a marelui scriitor se contrazice atît de flagrant cu imaginile şi amintirile mele despre Cehov ? Îl văd mai degrabă vioi şi zîmbitor decît posomorît, deşi l-am cunoscut în perioadele grele ale bolii lui. Acolo unde se afla bolnavul Cehov, domneau de cele mai dese ori gluma, spiritul, rîsul şi chiar joaca. Cine se pricepea mai bine ca el să amuze şi să glumească, păstrînd o figură foarte serioasă ? Cine, mai mult decît el, ura incultura, grosolănia, văicăreala, bîrfeala, psihologia şi mentalitatea mic-burgheză, precum şi obiceiul de a te îndopa necontenit cu ceaiuri ? Cine putea fi în aceeaşi măsură ca el însetat de viaţă şi de toate formele sub care se manifestă cultura ? Orice iniţiativă folositoare — înfiinţarea unei societăţi ştiinţifice, un proiect de ridicare a unui nou teatru, de întemeiere a vreunei biblioteci ori a vreunui muzeu — îl bucura şi-l entuziasma. Pînă şi simplul confort al vieţii îl înviora şi îl tulbura în mod deosebit. Îmi amintesc, de pildă, ce bucurie copilărească l-a cuprins cînd i-am povestit de clădirea cea mare ce se construia la Moscova, la Krasnîie vorota, pe locul pe care se afla mai înainte o casă cam dărăpănată, cu un singur cat, ce fusese dărîmată. Încîntat, Anton Pavlovici vorbise multă vreme despre aceasta tuturor celor ce-l vizitau, atît de intens căuta el în orice prevestirile viitoarei culturi, atît ruse cît şi universale, şi nu numai ale celei spirituale, dar şi ale celei exterioare.

Acelaşi lucru e valabil şi pentru piesele lui. În atmosfera de totală deznădejde a ultimelor două decenii ale veacului trecut străfulgerau mereu în aceste opere ale lui profeţii înviorătoare şi speranţe senine într-o viaţă care va să vină peste două ori trei sute sau chiar peste o mie de ani, şi pentru a cărei zămislire trebuia să suferim, speranţe în noile invenţii cu ajutorul cărora se va putea zbura şi în descoperirea celui de al şaselea simţ.

Aţi observat oare cît de des izbucneşte rîsul în sală cînd se reprezintă o piesă de Cehov ? Un rîs puternic, vesel, pe care nu ne-a fost dat să-l auzim la nici un alt spectacol. Iar cînd Cehov

se apucă de vodevil, el duce gluma pînă la limita dintre comic şi buf.

Dar scrisorile lui ? De cîte ori le citesc, mă cuprinde fără voia mea tristeţea. Pe fondul acestui sentiment, strălucesc însă, ca stelele pe bolta nopţii, vorbele de duh, comparaţiile umoristice, caracterizările hazlii. Adeseori, ele ating o notă sprinţară, de anecdotă şi glumă, proprii umoristului şi glumeţului înnăscut şi îndrăzneţ care trăia în sufletul lui Antoşa Cehonte şi mai tîrziu şi în sufletul lui Cehov, bolnav şi obosit.

Ca un om sănătos să se simtă vioi şi vesel este un lucru cît se poate de firesc. Dar cînd un bolnav, care îşi dă prea bine seama de sfîrşitul lui iminent (să nu uităm că Cehov era medic), ţintuit de suferinţă ca un captiv, departe de ţară, despărţit de rude şi prieteni şi fără a întrezări nici cea mai slabă rază de speranţă, ştie totuşi să rîdă şi să trăiască, plin de credinţă în viitor, şi să adune cu grijă comori culturale pentru generaţiile următoare, un asemenea dor însorit de viaţă şi o asemenea rîvnă de a trăi trebuie socotite ca ceva excepţional, ce depăşeşte cu mult obişnuitul.

Pentru mine e şi mai de neînţeles de ce în timpurile noastre se spune despre Cehov că este învechit, şi pentru ce, în privinţa lui, mai stăruie încă părerea că n-ar fi pătruns rosturile revoluţiei şi nici pe cele ale vieţii noi create de revoluţie ?

Ar fi ridicol, desigur, să nu recunoaştem faptul că prin atmosfera şi stările ei, epoca lui Cehov e foarte departe de actualitate şi de noile generaţii, educate prin revoluţie. În multe privinţe, ele sînt chiar opuse. E limpede că Rusia contemporană, revoluţionară, cu activitatea şi energiile ei orientate spre dărîmarea vechilor rînduieli şi crearea unor realităţi noi, nu poate accepta şi nici măcar pricepe inerţia penultimului deceniu al secolului trecut, cu toate aşteptările lui pasive şi chinuitoare.

Stagnarea înăbuşitoare de atunci nu era un teren prielnic avîntului revoluţionar. Doar undeva, pe sub pămînt, în subterane, se strîngeau şi se pregăteau forţele destinate unor lovituri teribile. Străduinţele oamenilor de avangardă se rezumau la pregătirea opiniei publice, insuflîndu-i idei noi şi învederîndu-i nemernicia vieţii din trecut. Şi Cehov era printre acei care desăvîrşeau această muncă pregătitoare. Nu erau mulţi care să ştie să zugrăvească ca el atmosfera de neîndurat a stagnării şi să ironizeze vulgaritatea vieţii generată de această stagnare.

Vremea trecea. Avînd în întreaga lui fiinţă o pornire spre viitor, Cehov nu putea rămîne nici el pe loc. Dimpotrivă, evolua o dată cu viaţa şi cu veacul.

Pe măsură ce atmosfera se înfierbînta şi revoluţia se apropia, devenea şi el din ce în ce mai hotărît. Greşesc cei care-l socotesc şovăielnic şi lipsit de voinţă ca multe din caracterele pe care le-a descris. Am mai spus că, nu o dată, ne-a uimit cu tăria, neclintirea şi hotărîrea sa.

— E îngrozitor ! Dar fără asta nu se poate ! N-ar fi rău ca japonezii să ne zgîlţîie puţin, îmi spuse Cehov emoţionat, dar hotărît şi convins, atunci cînd în Rusia începuse să miroasă a praf de puşcă.

El a fost unul dintre cei dintîi scriitori care în literatura de la sfîrşitul veacului trecut şi de la începutul celui de acum au simţit că revoluţia e inevitabilă încă de pe vremea cînd mişcarea se afla într-o stare embrionară, iar înalta societate continua să se scalde în excese şi inutilităţi. A fost unul dintre cei dintîi care au dat semnalul de alarmă. Cine altul decît el a intrat cu securea în fermecătoarea livadă de vişini înfloriţi, dîndu-şi seama că timpul ei trecuse şi că viaţa cea veche era condamnată fără apel ?

Un om care a fost în stare să presimtă cu mult înainte o mare parte din înfăptuirile de acum, ar fi ştiut să şi adopte înfăptuirea celor prevestite de el.

S-ar putea însă ca metoda literară şi creaţiile lui Cehov să fie prea molcome pentru omul de astăzi. Felul obişnuit de a prezenta pe scenă avangarda revoluţionară cere efecte protestatare energice, demascări bruşte, acţiuni violente. Ce-i drept, asta nu există la Cehov. Dar, lăsînd la o parte aceste lipsuri, operele lui nu sînt mai puţin convingătoare şi nici nu-şi pierd puterea lor de înrîurire.

Cînd cere prefacerea vieţii, Cehov porneşte de multe ori „de la contrariu". El spune : iată un om cumsecade şi mai iată încă unul şi un al treilea : toţi aceştia nu sînt oameni răi ; viaţa lor e şi ea frumoasă, iar neajunsurile de care ei suferă sînt inofensive şi ridicole. Totul însă, privit în ansamblu, e plicticos, inutil, sîcîitor şi lipsit de vitalitate. Ce-i de făcut ? Trebuie să ne schimbăm viaţa printr-un efort comun, tinzînd spre o alta mai bună.

Cei care nu simt şi nu pot desprinde aceste semnificaţii din opera lui Cehov au, se vede, concepţii unilaterale, o insuficienţă a sensibilităţii şi a imaginaţiei şi o incapacitate de a adînci con-

ţinutul operei de artă. Ei sînt cei care se menţin la un punct de vedere prozaic şi mic-burghez, căutînd să înlăture puterea hotărîtă a artei.

Adeseori, chiar noi actorii ne-am apropiat de opera unui autor, cu o stare de spirit mic-burgheză, relevînd prin jocul nostru tocmai lucrurile care n-au nici o valoare într-o piesă.

Tîlmăcirea scenică a năzuinţelor cehoviene cere un relief deosebit. Leit-motivul operei dramatice trebuie să iasă necontenit în evidenţă. Din nefericire, aspiraţiile lui Cehov sînt mai greu de redat în teatru decît acţiunea exterioară a piesei şi latura ei cotidiană, a vieţii şi moravurilor. Iată pentru ce în spectacol, tema principală se înceţoşează adeseori, în vreme ce viaţa de toate zilele trece în chip izbitor pe primul plan. Această descumpănire se întîmplă de multe ori nu numai din vina regizorului, ci chiar din aceea a actorilor. Bunăoară, interpreţii lui Ivanov fac dintr-însul un personaj neurastenic, stîrnindu-i spectatorului un sentiment de milă. Cehov însă îl prezintă ca pe un om puternic, luptător pe tărîm social, deşi nici Ivanov nu poate rezista pînă la capăt în lupta inegală cu condiţiile vitrege ale realităţilor ruseşti de atunci [155]. Motivul tragic al piesei nu-l constituie faptul că eroul principal se îmbolnăveşte, ci faptul că aceste condiţii ale realităţilor sînt greu de îndurat şi cer o schimbare din adînc. Distribuiţi în acest rol un actor cu mari resurse lăuntrice şi nu-l veţi mai recunoaşte pe Cehov sau, mai exact, îl veţi cunoaşte în adevărata sa lumină. Împrumutaţi-i lui Lopahin din „Livada cu vişini" forţa generoasă a unui Şaliapin, iar tinerei Ania temperamentul Ermolovei, şi înlesniţi-i astfel celui dintîi posibilitatea să dărîme cu putere tot ceea ce este învechit, iar pe fata care, împreună cu Petea Trofimov, presimte apropierea timpurilor noi, ajutaţi-o să vestească întregii lumi prin strigătul acela puternic „Te salut, viaţă nouă!" şi vă veţi da seama atunci că „Livada cu vişini" este o piesă foarte apropiată de noi, contemporană chiar nouă, şi veţi simţi că glasul lui Cehov răsună în ea cu vioiciunea şi înflăcărarea omului care nu contemplă trecutul, ci priveşte deschis înainte.

Multilateralul Cehov, ca orice dramaturg talentat, mai prezintă încă un aspect care ne priveşte direct pe noi, pe artişti şi scena; este vorba de principiile pur teatrale care stau la baza concepţiei lui cu privire la problemele şi sarcinile artei noastre, cu privire la esenţa ei, cu privire la tehnica şi la felul de a scrie pentru scenă etc. În profesiunea noastră artistică, lăsînd la o parte tendinţa sau sar-

cinile social-politice, nu are importanţă *ce* scrie autorul sau *ce* interpretează actorul, ci *cum* realizează ei acest lucru. Noi, specialiştii în meşteşugul actoricesc şi regizoral, trebuie să-l studiem totuşi pe răposatul scriitor din următoarele puncte de vedere: dramatic, scenic şi actoricesc.

O facem noi oare? Care actor a studiat tehnica creaţiei dramatice a lui Cehov, cu noile ei procedee, cu posibilităţile regizorale şi deosebita ei artă scenică, neîntîlnită pînă la Cehov, şi care cere actorilor o psihologie şi o sensibilitate nouă? Care dintre noi a pătruns adînc monologul lui Treplev despre arta nouă? Cunosc oare actorii codificări ale artei noastre? Firește, şi-au învăţat pe dinafară textul şi-l ştiu ca pe „Tatăl nostru", dar au cugetat ei oare la sensul lăuntric, ascuns, al cuvintelor?

— E uimitor, îmi spunea cîndva Maurice Maeterlinck, cît de puţin interes acordă interpreţii propriei lor arte, tehnicii ei, filozofiei ei, meşteşugului actoricesc şi virtuozităţii ei.

Actorii care spun, plini de îngîmfare şi cu aere de superioritate, că operele lui Cehov au îmbătrînit, n-au izbutit să se ridice pînă la nivelul lui. Ei, şi nu Cehov, sînt cei înapoiaţi în arta noastră; din lipsă de înţelegere sau numai din lene, vor să treacă disprețuitori peste Cehov. Dar dacă nu ţi-ai însuşit pe rînd experienţa tuturor etapelor de trecere ale artei noastre, nu poţi merge mai departe, nu poţi să te integrezi în evoluţia firească, în dezvoltarea organică a acestei arte.

Cehov reprezintă o etapă pe drumul artei noastre, drum trasat de Shakespeare, Molière, Luigi Riccoboni [156], marele Schroeder [157], Puşkin, Gogol, Şcepkin, Griboedov, Ostrovski, Turgheniev. Studiindu-l pe Cehov, consolidîndu-ne pe poziţiile cîştigate de el, vom putea aştepta o nouă călăuză, care va crea o nouă etapă pe acest drum etern, fixînd un nou îndreptar pentru viitoarele generaţii de actori. De acolo, de pe poziţia de curînd cucerită, se va deschide un orizont larg pentru a păşi înainte.

Operele scriitorilor care, ca Cehov, pun jaloane, nu sînt depăşite de generaţiile următoare, ci, dimpotrivă, se ridică deasupra lor. Temele din domeniul vieţii, tratate de artişti, se învechesc, îşi pierd caracterul actual, încetînd de a-i mai pasiona pe cei ce n-au perspective istorice. Adevăratele opere de artă nu pot însă muri şi nici nu-şi pot pierde valoarea lor poetică din pricina aceasta. Şi chiar dacă cehovianul *ce* a îmbătrînit într-unele opere şi se do-

vedeşte neadaptabil perioadei de după revoluţie, în schimb, cehovianul *cum* nici n-a început să trăiască din plin în teatrele noastre.

De aceea, capitolul Cehov încă nu s-a încheiat. Fără a-l fi descifrat bine, fără a fi pătruns pînă în esenţa lui, cartea a fost închisă înainte de vreme.

Ar trebui, prin urmare, să fie din nou deschisă, citită şi studiată în întregime.

NOUL STUDIO DIN POVARSKAIA

Mi s-a întîmplat un fapt neînsemnat în aparenţă, dar care mi-a lăsat o impresie puternică. Pregăteam un spectacol cu piesa „Orbii" de Maeterlinck şi aveam nevoie de statuia unui preot, păstor spiritual şi călăuză a mulţimii de orbi, care trebuia să-l înfăţişeze mort şi întins la pămînt. Am comandat această lucrare unui sculptor cu vederi de stînga pe vremea aceea. Sculptorul a trecut pe la mine ca să studieze machetele şi schiţele. I-am expus planul punerii în scenă care, trebuie s-o recunosc, nu mă satisfăcea nici pe mine. După ce m-a ascultat, sculptorul mi-a declarat foarte brutal, aşa cum le plăcea să vorbească pe atunci inovatorilor, că pentru o asemenea punere în scenă, în loc de statuie, ar fi mai nimerită o momîie de paie. Şi, spunînd aceasta, a şi plecat chiar fără a-şi lua rămas bun. Incidentul m-a indispus nu din pricina mojiciei răspunsului, ci pentru că simţeam adevărul din cuvintele lui şi pentru că îmi dădeam seama că teatrul nostru ajunsese la un punct mort. Drumuri noi nu vedeam, iar cele vechi deveniseră impracticabile.

Totuşi, prea puţini dintre cei care alcătuiau ansamblul artistic se gîndeau la viitor. De ce ? Teatrul avea succese, publicul se îmbulzea şi totul părea că merge strună... Iată însă că unii, printre care Vladimir Ivanovici şi cîţiva actori, aveau o viziune mai limpede asupra întregii situaţii. Trebuia să aducem ceva nou în teatru, atît în ceea ce îi privea pe actori cît şi pe mine. Viziunea mea regizorală îşi pierduse orizonturile, iar asupra actorilor se lăsase un fel de inerţie. Într-adevăr, de cîte ori intram în scenă, simţeam că sufletul mi-era gol de conţinut şi înflăcărare şi că foloseam numai tipare actoriceşti vechi.

Venise iar perioada critică a căutărilor, în timpul cărora *noul* ajunge un scop în sine. Noul de dragul *noului*. În acele clipe cauţi motive de inspiraţie în toate artele, în literatură, în muzică ori în pictură. Stai uneori în faţa operelor lui Vrubel sau ale altor inovatori din aceeaşi epocă şi, după obiceiul actorilor şi regizorilor, cauţi să te transpui sufleteşte în spiritul tabloului, să intri în el, să te pătrunzi de atmosfera lui şi să i te adaptezi fiziceşte, nu privind ca simplu spectator, ci identificîndu-te cu artistul sau cu chipurile pe care le-a zugrăvit. Dar conţinutul lăuntric pe care-l exprimă tabloul nu poate fi sezisat, este inaccesibil conştientului ; îl simţi doar în unele clipe de revelaţie, dar abia l-ai prins şi l-ai şi pierdut. În străfulgerarea supraconştiinţei [158] în plină inspiraţie, ai impresia că Vrubel trece prin tine, prin trupul, muşchii, gesturile, atitudinile tale, şi că aşa începi să exprimi acel ceva esenţial al tabloului. Memorezi faptul pe care l-ai descoperit fiziceşte, încerci să-l reţii şi să-l aduci pînă în faţa oglinzii şi cu ajutorul acesteia să verifici cu ochii tăi liniile pe care trupul ţi le întruchipează ; dar în oglindirea sticlei întîlneşti uimit numai o caricatură după Vrubel, o afectare actoricească, de cele mai multe ori o cunoştinţă veche, purtînd urmele învechite ale cîntăreţului de operă. Şi iar te duci în faţa tabloului, şi iarăşi stai în faţa lui, şi simţi că redai conţinutul lui lăuntric în felul tău ; de data aceasta îţi controlezi întreaga-ţi sensibilitate, te examinezi introspectiv şi — oroare ! — constaţi acelaşi rezultat. În cazul cel mai fericit, te surprinzi că „parodiezi" forma exterioară a liniilor lui Vrubel, dar nu reuşeşti să realizezi esenţa lăuntrică a tabloului.

În clipe de felul acestora, te simţi ca un muzician nevoit să cînte pe un instrument uzat, dezacordat, care mutilează elanul artistului sau ca un paralitic care încearcă să exprime o idee frumoasă, dar al cărui glas şi limbă scot, împotriva dorinţii sale, sunete neplăcute, respingătoare. Şi îţi spui :

„E un lucru peste puterile mele şi nu-l pot realiza, de vreme ce formele create de Vrubel sînt prea abstracte şi imateriale. Ele sînt prea departe de trupul real, bine hrănit, al omului de astăzi, ale cărui linii sînt date o dată pentru totdeauna şi nu mai pot fi schimbate." Şi într-adevăr, doar n-ai să te apuci să tai din umerii unui corp viu ca să le dai o linie mai căzută (ca aceea din tablou), nici n-ai să-ţi lungeşti mîinile, picioarele, degetele şi să-ţi răsuceşti şalele, cum vrea pictorul.

Dar în clipele de bună dispoziţie vei judeca altfel : „Nu-i adevărat, cauza nu stă în densitatea materială a trupului nostru, ci în faptul că el nu este mlădios, nu este expresiv şi nici îndeajuns de lucrat. Croiala noastră fizică este adaptată numai necesităţilor vieţii burgheze, exprimării senzaţiilor banale. Pentru a reda pe scenă sentimentele înalte sau generalizatoare ale poetului, actorii posedă un întreg arsenal de convenţionalisme uzate : ridicarea *braţelor* cu *palmele* şi *degetele* întinse ; *aşezarea* în chip teatral, *mersul actoricesc* în locul mersului obişnuit etc. Da, da, chiar acesta e adevărul ! În noi se găsesc două categorii de gesturi şi mişcări : una corespunde acţiunilor obişnuite, firești, din viaţa de toate zilele, iar cealaltă e făcută din gesturi neobişnuite şi nefireşti, folosite în teatru şi de care faci uz cînd e vorba să întruchipezi o stare de spirit înaltă şi abstractă. Această din urmă categorie este luată de mult de la cîntăreţii italieni de operă sau copiată după tablouri şi ilustraţii proaste. Şi cum s-ar putea reda cu asemenea canoane vulgare supraconştiinţa ori formele înalte şi nobile de viaţă ale spiritului uman, valoarea şi adîncimea unui Maeterlinck, Ibsen ori a unui pictor ca Vrubel ?

M-am adresat şi sculpturii ca să găsesc motive de inovaţii în arta actorului, dar rezultatele şi concluziile obţinute au fost aceleaşi ; m-am apropiat apoi de muzică, încercînd să oglindesc sunetele în mişcările trupului meu, dar m-am încredinţat încă o dată că sîntem cu toţii intoxicaţi de vechea influenţă dăunătoare a teatrului (cu „t“ mic), a operei şi a baletului.

„Doamne, a răsunat în mine glasul îndoielii, să fie oare adevărat că densitatea materială a trupului nostru ne condamnă pe noi, artiştii dramatici, să slujim şi să redăm veşnic numai realitatea grosolană ? Să fie oare adevărat că nu sîntem sortiţi să întrecem ceea ce realiştii picturii noastre au înfăptuit la timpul lor (şi încă admirabil) ? Să fie oare adevărat că nu sîntem decît nişte *peredvijnici* în arta scenică ?“

„Atunci cum rămîne cu baletul ?... mă mîngîia un alt glas lăuntric. Oare cei mai buni reprezentanţi ai lui Taglioni [159] sau Pavlova [160] etc., nu s-au lepădat de materialitatea corpului lor ? Dar acrobaţii care zboară ca păsările de pe un trapez pe altul ? Nici n-ai zice că sînt din carne şi oase. Atunci de ce noi, artiştii dramatici, nu ne-am putea dezbăra de materie, de densitatea ei ? Să căutăm ! Să creăm această stare în noi înşine.“

Şi iarăşi, în liniştea nopţilor, începeam să-mi examinez trupul în faţa oglinzii, aşa cum făceam odinioară, în casa de la Krasnîie vorota.

În cele din urmă, m-am agăţat de glas, care fusese atît de neglijat pînă atunci în teatrul nostru. Oare sunetele acestui organ omenesc sînt atît de materiale şi grosolane încît să nu poată exprima ceea ce este „abstract", ceea ce este înălţător, ceea ce este nobil ? Şaliapin, bunăoară (care pe atunci era în plină ascensiune spre o glorie universală), nu realizase oare ceea ce noi căutăm încă în drama vorbită ?

„Desigur, dar făptuise acest lucru în operă, unde e vorba de muzică", mă făcea iar să înclin de cealaltă parte glasul îndoielii. Oare limba vorbită nu poate fi muzicală ?

Încercam să citesc proză ori să recit poezii, dar şi în această direcţie, mă loveam mereu de obstacolele de odinioară, de şabloanele teatrale declamatorii. Cu cît căutăm să obţinem în frazarea scenică sonorităţi mai ample, cu cît vocea ne este mai puţin pregătită pentru aceasta, cu atît sîntem nevoiţi să recurgem la diverse trucuri, cum ar fi înfloriturile vocale ori artificiile declamatorii, încercînd să înlocuim cu ajutorul lor limbajul nostru obişnuit, sacadat, de pe scenă.

E adevărat că pe scenă glasurile noastre n-au nimic melodios, nimic din sunetul viorii, aproape toţi vorbesc sacadat, ciocănit, de parcă ar cînta pe un pian fără pedale. Poţi oare cu un glas ca acesta să exprimi sentimente înalte, durerea lumii întregi, intuirea tainelor vieţii, eternul ?

Cu toate acestea, în clipele de inspiraţie, cînd din pricini cu totul inexplicabile, începi să simţi nu sensul aparent al cuvintelor, ci acel lucru adînc care se ascunde de fapt în ele, găseşti sonorităţile, simplitatea şi noblеţea pe care le cauţi. În clipele acelea, vocea devine sonoră, iar ceea ce rosteşti capătă muzicalitate. De unde toate acestea ? Încă una din tainele firii ! Numai natura ştie să folosească organismul uman, aşa cum ştie un virtuoz genial să mînuiască un instrument muzical. Numai ea ştie cum să dozeze glasuri insuficient înzestrate. Pentru a ilustra acest fenomen, voi povesti următorul caz :

Unul dintre colegii noştri avea o voce destul de slabă, care abia se auzea în sală. Nici cîntatul, nici alte mijloace artificiale la care recursese pentru a-şi dezvolta vocea, nu i-au ajutat. Într-o zi însă, cu prilejul unei excursii prin Caucaz, asupra noastră tăbărî o haită

de câini, gata să ne înfigă colţii în picioare. De spaimă, colegul nostru începu să ţipe atît de tare, încît fu auzit la un kilometru depărtare ; glasul lui era puternic din fire, însă nu ştia cum să-l folosească. Singurul lui maestru a fost natura.

„Aşadar, îmi spuneam eu, înseamnă că totul stă în a simţi rolul, şi restul vine de la sine." Şi mă străduiam să simt, să mă inspir, iar aceasta nu-mi aducea decît contracţii şi convulsiuni ale trupului. Mă străduiam să pătrund cuvintele în adîncimea lor şi nu reuşeam să rostesc decît vorbe greoaie, de minte înceată.

În perioada aceasta de îndoieli şi căutări, m-am întîlnit cu Vsevolod Emilievici Meyerhold, fost actor al Teatrului de Artă din Moscova. În cel de-al patrulea an de existenţă a întreprinderii noastre, ne părăsise şi plecase în provincie, unde-şi alcătuise o trupă, pentru a descoperi noi drumuri, mai moderne, în artă. Diferenţa dintre noi sta în faptul că eu tindeam numai spre nou, dar încă nu cunoşteam căile şi mijloacele de a-l înfăptui, în timp ce Meyerhold pare-se că ajunsese la metode proprii, dar pe care nu avusese prilejul să le experimenteze, mai întîi din lipsă de posibilităţi materiale, apoi din pricina elementelor slabe din ansamblul său. Găsisem astfel omul de care aveam nevoie în această epocă de dibuiri. Hotărîi să-l asist pe Meyerhold în noile lui lucrări, care, după cum mi se părea, coincideau în multe puncte cu năzuinţele mele.

Cum însă şi unde puteam pune bazele unei colaborări care avea nevoie în prealabil de o muncă de laborator ? În cadrul teatrului cu reprezentaţii zilnice, cu obligaţii complicate şi cu un buget strict calculat, lucrul acesta nu era posibil. Se simţea nevoia unei instituţii deosebite, pe care V. E. Meyerhold o numi inspirat „studio teatral". Nu era vorba nici de un teatru deplin format şi nici de o şcoală pentru începători, ci de un laborator de experienţe destinat actorilor mai mult ori mai puţin împliniţi în evoluţia lor.

Începură străduaniile pentru crearea Studioului. Mi-a fost dat să repet şi aici aceleaşi erori pe care le făcusem şi la Societatea de artă şi literatură.

Spre a evita ca Studioul să capete o extindere prematură, ar fi trebuit să lucrăm la început într-o mică încăpere modestă care să nu fi necesitat cheltuieli prea mari de întreţinere. Dar m-am lăsat antrenat şi am închiriat localul unui teatru liber, care mi s-a

oferit pe un preţ relativ mic, fapt care a înzecit pe dată cheltuielile [161]. A fost nevoie de refaceri, de aparatură, de o întreagă armată de oameni care să conducă lucrările şi să supravegheze curăţenia acestei vaste clădiri etc. Şi iată că, prinşi de pasiune pentru Studio, tinerii pictori, în frunte cu talentaţii Sapunov şi Sudeikin, care dirijau lucrările plastice, îşi oferiră serviciile pentru decorarea foaierului. În cursul lucrului, tînăra şi nestăvilita lor fantezie s-a înflăcărat şi au ajuns pînă acolo încît au vopsit parchetul în verde. Parchetul s-a scorojit şi a trebuit să-l refacem complet.

Ca şi pe vremea Societăţii de artă şi literatură, Studioul se îmbogăţi cu secţii de tot felul. Sectorul muzical a fost încredinţat talentatului şi entuziastului I. A. Saţ şi altor cîtorva tineri compozitori. Nefiind satisfăcuţi de gama obişnuită de instrumente de orchestră, care nu epuizau toate sunetele posibile în muzică, ei se consacrară interesantului ţel de a descoperi instrumente noi, cu care să poată îmbogăţi orchestraţia. De pildă, nu-i oare frumos cîntecul unui fluier ciobănesc pe care-l auzim în liniştea dimineţii de vară cînd răsare soarele ? — spuneau ei. Sunetul acesta nu e oare necesar în muzică ? Şi care dintre instrumentele existente într-o orchestră l-ar putea, măcar aproximativ, înlocui ? Oboiul, clarinetul ? Ambele au sunete artificiale, în care nu se simte prezenţa naturii. Au mai fost încercate apoi şi alte instrumente vechi şi populare, rămase în tradiţia poporului, cum ar fi dombrele sau lirele cu care orbii îşi acompaniază psalmii sau cîntecul despre Alexei, omul lui Dumnezeu ; de asemeni, instrumentele caucaziene, cu sunetele lor atît de specifice, care pînă atunci nu existaseră în nici o orchestră. Am hotărît să organizăm o excursie prin Rusia în scopul de a aduna o seamă de muzicanţi şi artişti din popor cu care să alcătuim o orchestră şi să pornim la reînnoirea muzicii...

Cu prilejul acestei excursii am descoperit şi adus cu noi o mulţime de elemente valoroase din popor, artişti şi muzicanţi despre care nimeni nu auzise pînă atunci : bunăoară, pe un cioban, cîntăreţ excepţional din caval, care prin sonoritatea puternică şi muzicalitatea instrumentului său rudimentar, i-ar fi putut concura pe mulţi dintre virtuoşii orchestrelor, păstrînd totodată în cîntecul său naivitatea şi mireazma cîmpiilor şi a pădurilor. De asemenea, am pus mîna şi pe un trio, o mamă şi doi copii, cu calităţi vocale puţin obişnuite : fetiţa avea un registru de soprană nemaipomenit de înalt ; băiatul se încadra într-un registru de alto, iar mama într-unul de bariton ; mama ştia să ţină un ison nesfîrşit de lung,

ca un cimpoi, şi îţi era cu neputinţă să observi cînd inspiră aerul. Asemenea volum n-am mai întîlnit. Am găsit povestitori de basme care-şi istoriseau şi-şi recitau cîntînd basmele şi legendele, precum şi nişte bocitoare care jeleau morţii folosind cadenţe, modulaţii şi acorduri vocale foarte ciudate. Am dat de un povestitor ale cărui metode erau discutabile din punct de vedere estetic, dar care dădea dovadă de originalitate şi de un talent indiscutabil. Imitînd pe un beţiv, el povestea cu sughiţuri, lovindu-se în piept, cu gemete, cu strigăte deznădăjduite, plîngînd în hohote, istorioare triste despre iubita lui sau despre un frate, un prieten căzut pe cîmpul de luptă sau despre o mamă care-şi părăsise copiii şi o apucase pe calea desfrîului. În timp ce povestea, din ochi îi curgeau şiroaie de lacrimi, temperamentul lui îţi sfîşia inima şi era cu neputinţă să nu te cutremuri şi să nu plîngi cînd auzeai şi vedeai această interpretare neobişnuit de puternică, deşi prea puţin estetică.

În loc de a înfrîna avîntul tinerilor mei colaboratori, mă lăsam eu însumi furat de acest curent, stimulînd spre paguba mea entuziasmul altora. Noile idei mi se păreau nespus de interesante !

Porniram din nou să căutăm capitalişti, iar în aşteptarea acestora, cheltuiam banii în contul veniturilor viitoare. Am folosit avansul făcînd numeroase cheltuieli şi angajînd parte din ansamblu. N-am putut găsi nici un capitalist şi firește că toate cheltuielile Studioului căzură în seama mea, deşi nu achitasem încă partea cea mai importantă a datoriei pe care o contractasem odinioară, pentru Societatea de artă şi literatură.

Am angajat totodată o seamă de actori şi elevi de-ai teatrelor şi conservatoarelor din Moscova şi Petersburg. Printre ei se aflau actori, ale căror nume sînt astăzi consacrate : Pevţov, Kostromskoi, V. Podgornîi, V. Maximov şi Munt.

Ca şi pe vremea Teatrului de Artă, repetiţiile aveau loc tot la Puşkino. Am amenajat o magazie ca cea folosită de Teatrul de Artă, i-am plasat pe toţi în vilele din împrejurimi şi am plecat pe toată vara din Moscova urmînd ca mai apoi, la toamnă, să iau cunoştinţă de roadele muncii lor. Consideram că pentru bunul mers al activităţii trebuia să acordăm tinerilor independenţă deplină ; că prezenţa şi autoritatea mea ar fi putut stînjeni fantezia regizorului şi a interpreţilor. Şi aceasta i-ar fi atras în mod firesc pe drumuri bătătorite mai înainte de încercările mele, în timp ce

eu aşteptam ca tineretul să indice elementele cele noi şi să mă ducă înspre o nouă creaţie. Atunci, înţelegînd încercările lor, aş fi putut să consolidez cu ajutorul experienţei mele bazele tinerei arte noi.

În timpul verii am primit procesele-verbale referitoare la repetiţii şi scrisori ce conţineau amănunţit noile principii călăuzitoare ale Studioului, principii pline de originalitate şi inteligenţă. Dar exista oare posibilitatea ca ele să fie puse în practică ?

În cîteva cuvinte, la baza noului Studio se afla concepţia că realismul îşi trăise traiul. Sosise vremea domniei irealului în teatru. Viaţa trebuia să fie reprezentată nu cum decurge ea în mod firesc, ci cum o întrevedeam noi vag în visuri, în viziuni ori în clipele de extaz artistic. Aceste stări sufleteşti se cereau redate scenic întocmai cum o făceau pictorii noului gen pe pînză, muzicienii noului curent în muzică şi noii poeţi în versuri. Creaţiile acestor pictori, muzicieni şi poeţi nu aveau contururi precise, melodii finite, idei desluşit exprimate. Forţa noii arte sta în combinaţii şi îmbinări de culori, linii, note muzicale, în armonia cuvintelor. Se crea doar o dispoziţie generală care exercita o influenţă inconştientă asupra spectatorului, folosind numai vagi aluzii şi obligîndu-l pe acesta să creeze cu propria-i imaginaţie.

Meyerhold ne împărtăşea într-un chip frumos şi inteligent năzuinţele lui, găsind totdeauna cuvîntul potrivit. Mi-am dat seama din procesele-verbale şi din scrisorile primite că în fond nu exista între noi o deosebire de idei şi că amîndoi urmăream idealuri care fuseseră pe deplin asimilate de celelalte arte, dar cărora deocamdată nu le putusem afla modalitatea de aplicare în arta noastră.

„Dar dacă aceste descoperiri nu sînt decît rezultatul entuziasmului, al autoînşelării ? — nu-mi dădeau pace îndoielile. — Cum de nu vin toate acestea din adînc, dintr-o frămîntare lăuntrică, ci numai din văz şi auz, din imitarea exterioară a formelor noi ? E uşor de spus că trebuie să pui pe scenă ceea ce vezi în pictură, ceea ce auzi în muzică şi ceea ce constaţi în alte arte care ne-au întrecut considerabil. Bine de ele ! Pînza pictorului acceptă toate liniile şi formele pe care le visează o fantezie capricioasă. Dar noi ce ne facem cu densitatea noastră materială, trupească ?..."

Eu însumi nu întrezăream pe atunci mijloacele pentru a realiza ceea ce-mi trecea prin minte sau ceea ce vedeam pe tablouri, ceea ce auzeam în muzică şi citeam în versuri. Nu ştiam cum să întru-

chipez pe scenă acele umbre atît de delicate ale simţirii pe care le redai în cuvinte. Nu eram în stare să traduc în viaţă ceea ce mă pasiona în acea epocă şi mă gîndeam că vor trece zeci, sute de ani, întreaga cultură, pînă ce noi, actorii, vom putea străbate aceeaşi cale pe care au păşit celelalte arte.'

„Totuşi, cine ştie ! Poate că o cultură nouă, tînără, va zămisli artişti noi, capabili să învingă dificultăţile legate de materialitatea trupului nostru, străduindu-se întru intensificarea creaţiei spirituale !" — îmi spuneam în momentele în care mai licărea o nădejde.

În clipele acelea de tărie sufletească, nutream credinţa că fiecare generaţie aduce ceva *al său*, inaccesibil înaintaşilor, acel element nou pe care noi îl căutam cu atîta rîvnă atît în noi înşine cît şi în arta veche. Poate că pentru ei e firesc ceea ce nouă ne este impropriu, ceea ce nouă nu ne e dat decît să dorim.

Admit că încercările noului Studio erau greşite în multe privinţi ! S-ar putea ca toate strădaniile celor de acolo să nu fi dat decît roade negative ! Totuşi, faptul că arătam greşelile ce trebuiau evitate nu prezintă un real folos ? Cam acestea erau mîngîierile pe care mi le găseam eu însumi în clipe de îndoială.

Toamna, m-am întors la Moscova. În magazia de la Puşkino, amenajată ca sală de repetiţii, avusese loc un spectacol de producţie, dat de Studio, pentru a înfăţişa roadele muncii din timpul verii. Se alcătuise un spectacol cu fragmente şi scene din piesele cele mai caracteristice pentru preocupările şi problemele inovatorului. Se relevaseră astfel o seamă de lucruri interesante, noi, neprevăzute. Se relevase marea ingeniozitate şi imaginaţia plină de talent a regizorului.

Am asistat cu mult interes la această reprezentaţie şi am plecat apoi pe deplin liniştit.

Studioul şi-a continuat activitatea la Puşkino în timp ce eu mi-am început munca obişnuită la Teatrul de Artă din Moscova, aşteptînd o înştiinţare despre repetiţia generală a Studioului. N-am primit însă multă vreme nici o veste.

În cele din urmă, s-a fixat repetiţia generală a spectacolelor „Moartea lui Tintagiles" de Maeterlinck şi „Schluck şi Jau" de Hauptmann, precum şi a cîtorva piese într-un act scrise de diverşi autori. Lucrul se limpezi. Tinerii actori lipsiţi de experienţă se dovediseră apţi numai pentru o reprezentaţie demonstrativă, or-

ganizată cu sprijinul unui regizor talentat şi alcătuită din cîteva scene şi fragmente separate. Cînd s-au văzut însă siliţi să tîlmăcească conţinutul mai adînc şi mai amplu al unei întregi piese, care prezenta şi o linie subtilă de urmărit — fiind şi siliţi să folosească mijloace convenţionale — tinerii îşi vădiră incapacitatea lor copilărească. Regizorul talentat încearcă să acopere cu personalitatea sa lipsurile actorilor care nu erau în mîinile lui decît un lut din care modela grupări estetice în cadrul punerilor în scenă. Cu ajutorul acestui material îşi realiza ideile extrem de interesante. El nu şi-a putut demonstra decît ideile, principiile şi căutările sale, pe care însă din lipsa tehnicii actoriceşti nu a avut nici cu ce şi nici cu cine să le înfăptuiască, aşa încît interesantele încercări ale studioului s-au preschimbat în teoretizări abstracte, în formulări ştiinţifice. Am avut încă o dată prilejul să mă încredinţez că între năzuinţele regizorului şi posibilităţile de a le pune în practică se cască o prăpastie fără fund, că teatrul nu poate fiinţa fără elementele lui de bază, actorii, şi că o artă nouă are nevoie, în primul rînd, de energii actoriceşti proaspete, înzestrate cu o tehnică nouă. O dată ce Studioul nu avea asemenea actori, trista lui soartă mi-a devenit clară. În condiţiile în care lucra Studioul se putea crea doar un laborator de experienţe pentru regizor. Dar, pe atunci, regizorul nu mă interesa decît în măsura în care putea înlesni realizările actorului şi nicidecum ca paravan al incapacităţii acestuia. Astfel încît, în ciuda tuturor calităţilor pe care le-am scos în evidenţă, Studioul nu răspundea preocupărilor mele de atunci cu atît mai mult cu cît, pe de altă parte, aveam numai decepţii de pe urma pictorilor decoratori, de pe urma culorilor, a pînzei, a cartonului şi a tuturor celorlalte resurse şi trucuri regizorale. Nădejdile mele s-au îndreptat de astă dată în întregime spre actor şi înspre elaborarea unor baze temeinice, necesare creaţiei şi tehnicii acestuia.

Deschiderea Studioului pentru public mi s-a părut primejdioasă chiar pentru ideea care stătuse la baza înfiinţării lui, căci a aplica greşit o idee înseamnă a o ucide [162].

Pe de altă parte, în toamna anului 1905, a izbucnit revoluţia. Locuitorii din Moscova aveau altceva de făcut decît să mai vină la teatru. Deschiderea noii întreprinderi a fost contramandată pentru vreme îndelungată. Dacă aş mai fi ţinut însă mult această

întreprindere şi n-aş fi lichidat-o repede, n-aş fi reuşit să mă achit de datorii. Aşa că m-am grăbit să închid de urgenţă Studioul.

Nereuşita şi lichidarea Studioului de-a dreptul i-a bucurat pe colaboratorii mei de la Teatrul de Artă în care încolţise oarecum sîmburele geloziei. Am putut astfel să mă întorc complet la vechii mei tovarăşi.

„Stanislavski a încercat ceva nou, s-a ars şi a înţeles că fără noi, bătrînii, nu se poate."

Dar eu şi cu V.I. Nemirovici-Dancenko vedeam limpede că arta noastră se împotmolise la o răscruce de drumuri, că era necesar să ne împrospătăm bagajul de creaţie şi trupa şi că nu mai puteam rămîne la Moscova, nu din pricina revoluţiei apropiate şi a stării de spirit ce domnea în întreaga ţară, ci fiindcă noi singuri nu ştiam încotro s-o pornim şi ce trebuie să facem. Exista o singură soluţie : să plecăm în străinătate.

Şi apoi a mai avut loc şi o întîmplare care a dat un nou imbold proiectului nostru. Anunţasem la Teatrul de Artă din Moscova premiera unei piese de Gorki, scrisă de curînd, „Copiii soarelui"[163]. Cu puţin înainte de începutul spectacolului, se răspîndi zvonul că elementele de extremă dreaptă, din „Sutele negre", care considerau teatrul nostru ca fiind prea de stînga şi pe Gorki ca pe un duşman al patriei, aveau de gînd să năvălească agresivi în sală în timpul spectacolului. Spectatorii prezenţi stăteau sub groaza scandalului iminent. În ultimul act al piesei, în care se reda revolta din timpul holerei, punerea în scenă prevăzuse asaltul unui grup de figuranţi care trebuiau să sară peste un gard, în scenă ; dat fiind că acest fapt era necunoscut, s-a crezut că acest grup era tocmai grupul huliganilor care urmau să asedieze teatrul. În sală răsună un strigăt, după care se iscă un tumult şi o panică de nedescris. Cineva se grăbi să tragă cortina. După ce publicul se convinse că mulţimea de pe scenă făcea parte din acţiunea piesei, spectacolul a putut continua, însă în faţa unei săli simţitor golite.

Ne-am agăţat de acest incident tragic ca să deschidem discuţia despre necesitatea plecării.

În octombrie începu greva generală, după care izbucni insurecţia armată. Teatrul fu închis provizoriu. După cîteva zile, îm-

pușcăturile de pe stradă încetară, dar starea de asediu mai rămase în vigoare. Circulația nu era admisă decît numai pînă la opt seara.

În aceste condiții, turneul nostru în străinătate era îndeajuns de justificat.

PRIMUL TURNEU IN STRĂINĂTATE

Spre a rezolva problema plecării în străinătate, întreaga conducere a teatrului se întruni la mine acasă, în Karetnîi riad, la o consfătuire. Peste noapte au rămas cu toții la mine. Trebuia să rezolvăm cu orice preț problema în seara aceea și să decidem cine anume să fie trimis înainte la Berlin pentru a închiria o sală, pentru a face comenzile de decor etc. Cei care urmau să rămînă la Moscova aveau îndatorirea să procure sumele necesare călătoriei și să organizeze plecarea. Ședința a ținut toată noaptea ; dezbaterile au continuat chiar după ce luminile s-au stins și toată lumea s-a culcat, cu atît mai mult cu cît nu ne era nici unuia somn.

După cîteva zile, actorul A. L. Vișnevski a plecat în străinătate în chip de avangardă, iar la 24 ianuarie 1906 toată trupa, împreună cu mine și cu soția mea, am luat drumul Berlinului, prin Varșovia.

Berlinul ne-a întîmpinat cu vreme frumoasă. Cu toate că era pe la sfîrșitul lui ianuarie, puteai umbla în timpul zilei în pardesiu. Din cauza nunții unui membru al familiei imperiale, orașul era suprapopulat, așa că, negăsind loc la hotel, am fost nevoiți să închiriem un fost local al unui club teatral care tocmai atunci își schimbase sediul. Împreună cu alți cîțiva artiști, ne-am instalat acolo gospodăria. Eram eu cu familia mea, V. I. Nemirovici-Dancenko, Knipper, Vișnevski și alții. N-aș putea spune că ne simțeam la largul nostru ; era în schimb o așezare originală și plină de voie bună.

La început, cu toate că turneul fusese anunțat prin presă de către vestitul critic teatral Wilhelm von Scholz, nu ne-am bucurat, în calitatea noastră de ruși și mai ales de actori ruși, de o primire prea prietenoasă din partea nemților. Personalul teatrului avea o idee destul de primitivă despre arta țării noastre, confundînd, după cîte am înțeles, ansamblul nostru cu o trupă de circ sau de

music-hall. De aceea şi-a manifestat mirarea că în recuzita noastră nu se găseau nici trapeze, nici scări, nici frînghii şi nici cele necesare pentru a merge pe sîrmă. Decorurile pe care le comandasem nu erau gata. Atelierele fiind ocupate cu comenzi pentru America, pe revoluţionarii ruşi nu-i lua nimeni în seamă. Salvarea ne-a venit tot de la lucrătorii noştri care ne însoţeau şi în fruntea cărora se afla I. I. Titov [164]. Şi ei, ca şi noi, luaseră parte la crearea teatrului, şi ei îl iubeau şi fuseseră educaţi în aceleaşi principii ca şi noi, cum s-ar spune, supseseră de la acelaşi sîn. În cîteva nopţi (ziua, teatrul era ocupat de repetiţiile trupei germane), patru oameni au executat ceea ce nu fusese în stare să ducă la bun sfîrşit o întreprindere întreagă, timp de o lună. Şi aici am întîmpinat diferite piedici. Bunăoară, pentru ca să ni se dea dreptul să lucrăm noaptea, am fost nevoiţi să plătim, după tarif, ore suplimentare pentru întregul personal al teatrului german. Am angajat apoi şi cîţiva colaboratori ruşi dintre emigranţi. Am remarcat că în urma înfrîngerii suferite în războiul cu Japonia şi a revoluţiei, ruşii erau priviţi în străinătate aproape cu dispreţ ; ne revenea deci nouă misiunea de a susţine, în măsura posibilului, prestigiul ţării noastre. Ţineam, în primul rînd, să-i uimim pe toţi prin disciplina şi puterea de muncă a actorilor care, înţelegînd pe deplin ceea ce aveau de făcut, s-au purtat în mod exemplar. Cu scurte întreruperi, repetiţiile ţineau de dimineaţă pînă noaptea, într-o disciplină şi o ordine desăvîrşită, cu care teatrul unde a trebuit să lucrăm nu era deprins. Curînd s-au pornit să circule o seamă de legende în legătură cu viaţa noastră de culise. Am început să ne bucurăm de o reputaţie ceva mai favorabilă, dar încă departe de a fi ideală.

Neavînd nici experienţă, nici mijloace materiale suficiente, nu am putut face reclama de care am fi avut nevoie într-un mare oraş european. Afişele întocmite de pictorul V. A. Şimov erau de un gust rafinat, deci insuficient de stridente pentru a lua ochii trecătorilor şi a susţine reclama. În afară de aceasta, afişele noastre erau puţine la număr, astfel că se pierdeau printre afişele pestriţe ale firmelor comerciale din marea capitală. Primul spectacol s-a jucat în faţa unei săli pline ; la cel de al doilea însă, stalurile erau pe jumătate goale.

Am început cu „Ţarul Feodor" [165]. Am mizat în seara aceea întreaga noastră reputaţie pe o singură carte, asumîndu-ne răspunderi artistice nu numai faţă de străinătate, ci mai ales faţă de ţara

noastră, deoarece, dacă n-am fi avut succes, lucrul acesta nu ni s-ar fi iertat niciodată şi atunci, ce ne-am fi făcut? Ar fi trebuit să ne înapoiem în Rusia aproape fără o leţcaie, căci cheltuisem toţi banii încă înainte de a fi ridicat cortina. Nu voi descrie nici emoţia actorilor şi nici glumele prin care încercau să risipească atmosfera încărcată a celui dintîi spectacol. Ne-a mirat însă faptul că maşiniştii ne-au felicitat înainte de ridicarea cortinei. Aflai că printre spectatori se afla celebrul şi minunatul Haase [166], veteran al actorilor berlinezi, împreună cu soţia lui. Ni se spuse că era un semn bun, deoarece cei doi bătrîni nu mai dădeau pe la teatru decît la ocazii cu totul excepţionale. După cum se vedea, turneul nostru fusese remarcat dacă nu de marele public, cel puţin de intelectualii berlinezi. Primul tablou din „Ţarul Feodor" a fost salutat de o adevărată furtună de aplauze a cărei intensitate crescu o dată cu ridicarea cortinei pentru cel de al doilea tablou. Cu fiece act, succesul creştea tot mai mult. Din cînd în cînd, vechiul nostru prieten, celebrul actor german Barnay, dădea cîte o raită prin culise pentru a ne linişti şi încuraja. La sfîrşitul spectacolului, am fost chemaţi de nenumărate ori la rampă, fapt care ne-a dat siguranţa unei izbînzi depline. În culise, atitudinea personalului din teatru s-a schimbat complet şi în locul dispreţului de mai înainte, domina un sentiment aproape de veneraţie.

Aşteptam cu nerăbdare primele cronici, care urmau să decidă asupra soartei turneului nostru din străinătate. Cu privire la starea în care ne aflam atunci stă mărturie următoarea întîmplare: a doua zi, colocatarii noştri ne-au trezit dis-de-dimineaţă, pe mine şi pe soţia mea, de cum au apărut cele dintîi ziare. Uitînd de orice cuviinţă s-au năpustit în dormitorul nostru aşa cum se găseau, în pijamale ori în halate, cu chipuri radioase, triumfătoare. Soţia unuia dintre actori, care cunoştea bine limba germană, ne tîlmăci cuvînt cu cuvînt cronica din ziar. Judecînd după elogiile ce ni se aduceau, s-ar fi zis că Berlinul fusese pe de-a-ntregul cucerit de noi. Cunoştinţele criticilor germani în privinţa literaturii şi a vieţii ruse în genere ne uimiră. Ai fi putut crede că recenzia fusese scrisă de un compatriot de-al nostru sau, cel puţin, de un om care cunoştea la perfecţie limba rusă, atît de subtilă înţelegere dovedea pentru nuanţele textului ca şi pentru detaliile interpretării. O dată, întrebîndu-l pe un bun cunoscător în problemele de critică cum ajung să se formeze critici atît de competenţi în chestiuni de teatru, acesta îmi destăinui sistemul inteligent şi meritoriu practicat în

Germania : „Criticilor începători li se recomandă să fie îngăduitori şi cît mai puţin negativişti în ceea ce scriu ; oricine poate înjura, chiar şi un nepriceput, dar să lauzi cu tîlc, e lucru ce nu poate fi făcut decît de un adevărat cunoscător."

Totuşi, atît succesele obţinute cu „Ţarul Feodor" cît şi cu piesele lui Cehov, Ibsen, Gorki, precum şi cronicile tot mai elogioase publicate despre ele, au ajutat foarte puţin la ridicarea reţetelor noastre. Acestea au continuat să fie slabe pînă a început Wilhelm personal să manifeste interes pentru spectacolele noastre. Mai întîi a venit numai prinţesa moştenitoare, apoi împărăteasa şi de-abia la urmă şi kaiserul. Într-o duminică, ni s-a comunicat din partea palatului dorinţa kaiserului de a asista a doua zi, luni, la „Ţarul Feodor". Anunţasem pentru ziua aceea premiera piesei „Stockmann", dar ne-am văzut siliţi s-o amînăm, punînd din nou în vînzare bilete pentru „Ţarul Feodor". Tipografiile fiind închise duminica, afişele prin care am fi putut vesti schimbarea nu puteau apare decît cu întîrziere, în ziua următoare. Agenţia de bilete raportă cinstit palatului acest impediment, dar, după o jumătate de oră, primi ca răspuns rugămintea repetată a kaiserului ca a doua zi să se prezinte piesa „Ţarul Feodor". Se vede că împăratul cunoştea mai bine decît noi psihologia berlinezului. Faptul că pe afişele lipite a doua zi s-a putut citi înştiinţarea tipărită pe o bandă transversală cu litere roşii „La cererea împăratului" a constituit o reclamă suficientă pentru ca biletele să se epuizeze în cîteva ceasuri.

Wilhelm a venit îmbrăcat în uniformă rusească. Avea o altă înfăţişare decît aceea pe care o ştiam noi din portrete. În realitate era scund, bine legat, cu ciupituri destul de mari pe obraz, şi purta o mustaţă de mărime potrivită, cu vîrfurile puţin răsucite, nu exagerate, ca pe portretele lui. Kaiserul ocupa în lojă locul din mijloc, înconjurat fiind de întreaga familie. Se comporta simplu, atît cînd se adresa unuia sau altuia dintre cei prezenţi cît şi cînd se apleca peste balustradă pentru a le face semne de încuviinţare actorilor germani aflaţi la parter, indicîndu-le cu o mişcare a capului scena. În cîteva rînduri a aplaudat în chip demonstrativ. — Sau e un entuziast sau un foarte bun actor, — ne-am zis noi. Între timp, în pauze, Vladimir Ivanovici şi cu mine am fost chemaţi în loja imperială, unde ni s-au pus diferite întrebări în legătură cu teatrul. La sfîrşitul spectacolului, după ce publicul părăsi sala, Wilhelm mai rămase multă vreme în lojă cu mai mulţi direc-

tori ai teatrelor imperiale pentru a-şi continua interogatoriul cu privire la meseria noastră. A trebuit să-i istorisim în amănunt toată activitatea noastră din culise, de la alfa la omega, întrerupţi fiind din cînd în cînd de kaiser care atrăgea directorilor atenţia asupra unor anumite lipsuri din teatrele germane.

După această vizită, reţetele noastre au crescut în mod simţitor, aşa încît, la sfîrşitul turneului, care a ţinut cinci-şase săptămîni, ne-am ales nu numai cu o izbîndă artistică, dar şi cu una financiară. Au urmat apoi o serie de daruri omagiale şi de sărbătoriri organizate de actorii germani, de cîteva întreprinderi teatrale, de particulari şi de colonia rusă. Ceea ce ne-a impresionat îndeosebi au fost două invitaţii la masă, dintre care una din partea bătrînului Haase, iar cealaltă, din partea celebrului autor dramatic Gerhard Hauptmann. Pentru a nu se aduce vreo tulburare în ritmul obişnuit al vieţii de familie, asemenea ospeţe solemne se desfăşoară de obicei, la Berlin, în localul unui restaurant ori al unui hotel. Cînd mesele au loc într-o casă particulară e un semn de cinstire şi prietenie deosebită, fapt care produce destule perturbări şi cheltuială. De o asemenea onoare s-a bucurat şi teatrul nostru. Haase s-a arătat atît de entuziasmat de spectacolele văzute, încît a invitat la locuinţa lui, relativ mică, mai toate somităţile teatrului berlinez şi cîte o pereche de actori (bărbat şi femeie) de la fiecare din principalele teatre berlineze. La această festivitate au luat parte şi foştii actori ai trupei de la Meiningen, veniţi pentru repetiţiile piesei ce urma să fie dată pentru reprezentaţia de gală în onoarea bătrînului duce de Meiningen. Cunoscînd părerile mele asupra acestui celebru ansamblu, bătrînul Haase a ţinut să-mi facă plăcerea să mă prezinte actorilor pentru al căror joc manifestasem o atît de mare admiraţie odinioară. Ne-am salutat prin nesfîrşite cuvîntări şi mulţumiri reciproce, iar după ce masa s-a sfîrşit, am trecut în mijlocul actorilor şi am răspuns cu de-amănuntul la întrebările asupra felului nostru de a lucra. Această conversaţie dificilă şi complicată a decurs în limba germană pe care începusem s-o uit. Voi păstra cele mai calde amintiri despre această primire excepţională pe care ne-au făcut-o veteranul scenei germane şi atît de simpatica lui soţie.

Cealaltă invitaţie la masă, care-şi are şi ea povestea ei, am primit-o, după cum am mai spus, din partea lui Hauptmann, care asistase deseori la spectacolele noastre. Dragostea pentru literatura rusă a acestui scriitor german, precum şi înrîurirea exercitată

asupra lui de literatura rusă sînt îndeajuns de cunoscute. Cel dintîi spectacol pe care l-a văzut a fost „Unchiul Vania". Era totodată şi primul lui contact cu arta scenică rusă. În pauze, stînd în lojă alături de soţia şi prietenii lui, Hauptmann, cu toată timiditatea ce-l caracteriza, îşi împărtăşea cu glas tare părerile sale elogioase despre Cehov şi despre teatrul nostru. Era firesc deci ca, înainte de a părăsi Berlinul, eu şi Vladimir Ivanovici să-i facem o vizită de curtoazie scriitorului ale cărui piese le reprezentasem timp de mai mulţi ani publicului rus. În micul apartament în care locuia Hauptmann domnea o harababură de nedescris. Aflarăm că soţia lui, care, după cum se spunea, îi slujise ca motiv de inspiraţie pentru Rautendelein din „Clopotul scufundat" şi pentru rolul Pippei din „*Pippa tanzt*" * era o dirijoare pasionată. După cîte am înţeles, tocmai se pregătea o repetiţie muzicală, apartamentul fiind plin de pupitre. Din lipsă de spaţiu, orchestra trecuse din salon în camera de lucru a scriitorului. Hauptmann îmi aducea aminte de Anton Pavlovici Cehov, cu care semăna prin timiditate, modestie şi laconism. Din nefericire, conversaţia n-a ţinut prea mult şi n-a fost nici variată şi nici elocventă, în primul rînd, din pricină că ne simţeam cuprinşi de emoţie în faţa acestui om excepţional şi, în al doilea rînd, pentru că puţinele noastre cunoştinţe de limbă germană nu ne îngăduiau să ducem cum se cuvine o discuţie despre literatură şi artă. Hauptmann ne-a destăinuit că a visat totdeauna ca piesele lui să se bucure de o interpretare ca aceea pe care a realizat-o ansamblul nostru, dezbărat de constrîngerea rutinei teatrale şi de convenţionalism, adică simplu, adînc şi cu miez. Actorii germani căutau să-l încredinţeze că visurile lui nu sînt realizabile, deoarece teatrul are cerinţe şi convenţii care nu pot fi înlăturate. I-a fost dat totuşi, spunea el, ca acum, în amurgul activităţii lui creatoare, să-şi vadă împlinite năzuinţele de-o viaţă întreagă.

---

* „Pippa dansează" (în limba germană). (N. trad.)

MATURITATEA MEA ÎN ARTĂ

DESCOPERIREA UNOR ADEVĂRURI DE MULT CUNOSCUTE

Moartea lui Cehov a lăsat un mare gol în teatrul nostru. Boala şi în urmă moartea lui Morozov ne-a pricinuit o pierdere tot atît de dureroasă. Îngrijorat şi nemulţumit de insuccesul pieselor lui Maeterlinck, de lichidarea Studioului, de activitatea mea ca actor cît şi de o totală lipsă de limpezime a perspectivelor de viitor, un vălmăşag de amărăciuni, îmi pierdeam încrederea în mine iar jocul meu pe scenă era ţeapăn şi lipsit de vlagă.

În lunga mea carieră artistică, începînd cu activitatea de la „cercul Alexeev", continuînd cu peregrinările mele prin diversele „cercuri" de amatori şi sfîrşind cu „Societatea de artă şi literatură" şi cu cei cîţiva ani de activitate la Teatrul de Artă din Moscova, am aflat şi am deslușit multe lucruri şi am făcut din întîmplare şi o serie de descoperiri, tot căutînd neîncetat aspecte noi în munca actorului, în aceea a directorului de scenă şi în tehnica punerilor în scenă. Mă risipeam în toate direcţiile, treceam cu vederea descoperirile importante şi mă lăsam în mod greşit furat de ceea ce era accidental şi de împrumut, astfel încît, pînă la urmă, am dobîndit o vastă experienţă şi am adunat un sac întreg de diverse soluţii cu privire la tehnica teatrală. Toate acestea s-au îngrămădit unele peste altele, fără nici o socoteală, amestecîndu-se între ele, aşa încît, într-o asemenea stare de spirit, îmi era cu neputinţă să folosesc toate bogăţiile strînse. Trebuia mai întîi să mă dezmeticesc şi să trec în revistă fiece lucru în parte, cîntărindu-l şi rînduindu-l spre a-l

aşeza apoi în rafturile sufleteşti. Tot ceea ce rămăsese în stare brută se cerea prelucrat şi pus la temelia artei mele, tot ceea ce se uzase cu timpul, trebuia împrospătat. Fără această operaţie, nu puteam face nici un pas înainte.

Aceasta era starea de spirit în care mă aflam cînd am plecat pentru vacanţa de vară în Finlanda. Acolo, în timp ce mă plimbam dimineaţa pe coastă ori şedeam pe o stîncă în faţa mării, mi se perinda prin minte întreg trecutul meu artistic. În primul rînd, voiam să aflu unde dispăruse bucuria de-odinioară a creaţiei. De ce, înainte vreme, mă plictiseam în zilele cînd nu jucam, iar acum, dimpotrivă, mă bucuram atunci cînd nu trebuia să joc ? Se spune că un asemenea simţămînt ar fi firesc la profesionişti din pricina contactului zilnic cu scena şi a repetării aceloraşi roluri. Dar această explicaţie nu mă satisfacea. Pesemne că profesioniştii în jurul cărora circulă această legendă nu-şi iubesc îndeajuns nici rolurile, nici arta. Duse [167], Ermolova, Salvini jucaseră de infinit de multe ori creaţiile lor de căpetenie, lucru care nu-i împiedica să se perfecţioneze de fiece dată. De ce eu, cu cît jucam mai des un rol, cu atît dădeam mai mult înapoi, împotmolindu-mă din ce în ce mai tare ? Îmi analizam trecutul pas cu pas şi îmi dădeam tot mai limpede seama că între acel conţinut lăuntric pe care-l puneam în fiecare rol nou studiat şi interpretarea exterioară în care degenera cu timpul fiecare rol, era o distanţă ca de la cer la pămînt. La început, pornirea mea creatoare izvora dintr-un imbold lăuntric, autentic, frumos şi plin de emoţie. Acum nu mai rămînea însă în el decît o găoace goală, pleava, gunoiul, ce se sedimenta în suflet şi în trup din diferite motive întîmplătoare care nu aveau nimic comun cu arta adevărată. Bunăoară, rolul doctorului Stockmann. Îmi amintesc cum înainte, la început, cînd îl jucam, îmi însuşisem uşor punctul de vedere, puritatea sufletească a acestui personaj, care nu căuta în sufletele semenilor săi decît binele, rămînînd orb faţă de toate sentimentele hîde şi patimile oamenilor mici la suflet şi murdari din jurul lui. Simţămintele pe care le aduceam în rolul lui Stockmann erau luate din amintirile ce trăiau în mine. Văzusem doar cu ochii mei cum un om foarte cinstit, care semăna cu Stockmann şi care-mi era prieten, fusese persecutat şi dus la pierzanie, deoarece datorită convingerilor lui, nu se putea hotărî şi nu putuse să facă ceea ce-i cereau maimarii lumii. În clipele cînd interpretam rolul pe scenă, aceste amintiri încă vii mă călăuzeau în mod inconştient şi mă stimulau de fiecare dată în activitatea mea de creaţie.

Am pierdut însă cu vremea acele amintiri vii care erau motorul vieţii spirituale a lui Stockmann şi leit-motivul care trece ca un fir roşu prin întreaga piesă.

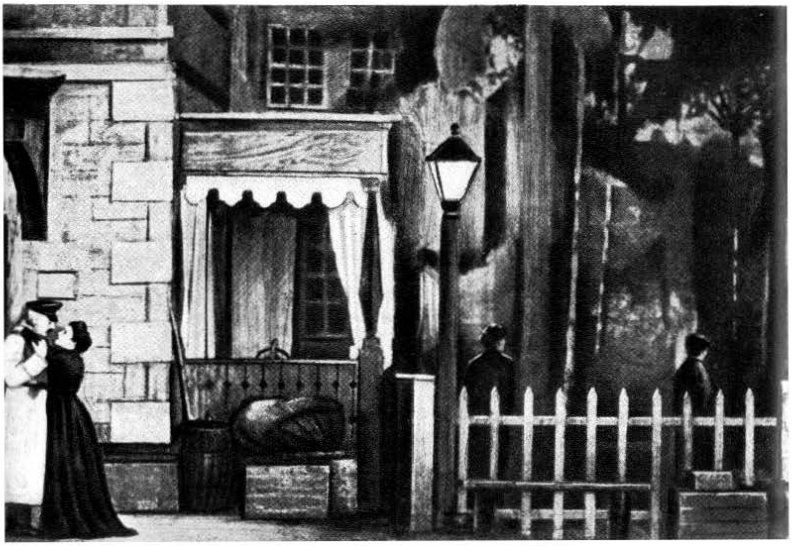
Şi numai cu totul întîmplător, pe cînd şedeam pe o stîncă în Finlanda, retrăind clipele trecute ale creaţiei, am regăsit aceste sentimente uitate ale lui Stokmann al meu. Cum de nu le-am simţit lipsa ? Şi de ce îmi aduceam atît de bine aminte de întruparea exterioară a rolului, adică de fiece mişcare a muşchilor, a picioarelor, mîinilor, a trupului, de mimica feţei, pînă şi de clipirea din ochi, proprie oamenilor miopi etc. ?

Cu prilejul ultimelor turnee în străinătate şi înainte, la Moscova, repetasem mecanic tocmai aceste „tipare" ale rolului, prelucrate şi stabilite de mai înainte, tocmai aceste gesturi mecanice care trădau lipsa sentimentului. Pe alocuri, mă sileam să fiu cît mai nervos, cît mai exaltat, şi pentru asta făceam mişcări repezi ; alteori căutam să par naiv, şi pentru asta îmi găseam prin procedee tehnice o expresie a ochilor naivă, de copil ; altă dată mă străduiam să imit mersul sau gesturile tipice ale rolului, manifestări exterioare ale unui sentiment adormit. Imitam naivitatea fără să fiu naiv ; făceam paşi mărunţi fără să simt în timpul mersului graba lăuntrică care-i provoacă şi aşa mai departe. Jucam mai mult sau mai puţin bine ; imitam prin manifestări exterioare suferinţele şi acţiunile, însă, în timpul jocului, nu încercam nici suferinţa, nici nevoia sinceră de a acţiona. De la spectacol la spectacol mă mecanizam, repetam o gimnastică tehnică stabilită o dată pentru totdeauna iar memoria gesturilor, care e atît de dezvoltată la actori, a înrădăcinat adînc în mine procedeul acesta actoricesc.

Stînd pe stînca aceea, în Finlanda, am revăzut în gînd şi alte roluri, căutînd să mă descurc în materialul viu din care au fost create la vremea lor, adică să mă descurc în propriile amintiri ale vieţii mele, care, altădată, m-au ajutat să creez rolurile. Am reluat în gînd toate pasajele piesei şi momentele rolului pe care mi le însuşisem cu greu atunci cînd am dat viaţă personajelor. Mi-am amintit de cuvintele lui A. P. Cehov şi ale lui Vladimir Ivanovici, de sfaturile regizorilor şi ale prietenilor, de chinurile mele în procesul de creaţie, de unele etape în zămislirea şi perfecţionarea rolurilor ; am recitit notele din jurnalul meu de actor, care mi-au amintit întocmai toate frămîntările din cursul conceperii rolurilor. Am comparat apoi toate acestea cu tot ceea ce a ajuns să fie cu timpul obişnuinţă în gesturile mele, cu tot ceea ce s-a înrădăcinat în sufletul

Verșinin.
„Trei surori" de A. P. Cehov.
1901

„Trei surori" de A. P. Cehov. Actul al patrulea.
1901



Satin.
„Azilul de noapte"
de M. Gorki
1902

Gaev —
K. S. Stanislavski,
Ania — M. P. Lilina.
„Livada cu vişini"de A.
P. Cehov. După o foto-
grafie din 1908.

meu, şi am rămas uimit de propria-mi descoperire. Doamne, Dumnezeule ! În ce hal mi-am stîlcit sufletul, trupul, ba chiar rolul ! Obiceiurile teatrale urîte, trucurile actoriceşti, servilismul involuntar faţă de public, atitudinea greşită faţă de propria-mi creaţie se repetau zi de zi, la fiecare spectacol.

Cum poate fi ferit un rol de degenerare, de amorţire lăuntrică, de atotputernicia rutinei actoriceşti şi de obişnuinţa atitudinii exterioare ? Pentru zămislirea unui rol, ca şi pentru repetarea acestuia cu orice prilej, e necesară în prealabil o pregătire sufletească. Trebuie ca, înainte de spectacol, actorul să se pregătească nu numai fizieeşte, ci mai ales sufleteşte. Înainte de a crea, trebuie să intri în atmosfera sufletească în care actul tainic al creaţiei devine posibil.

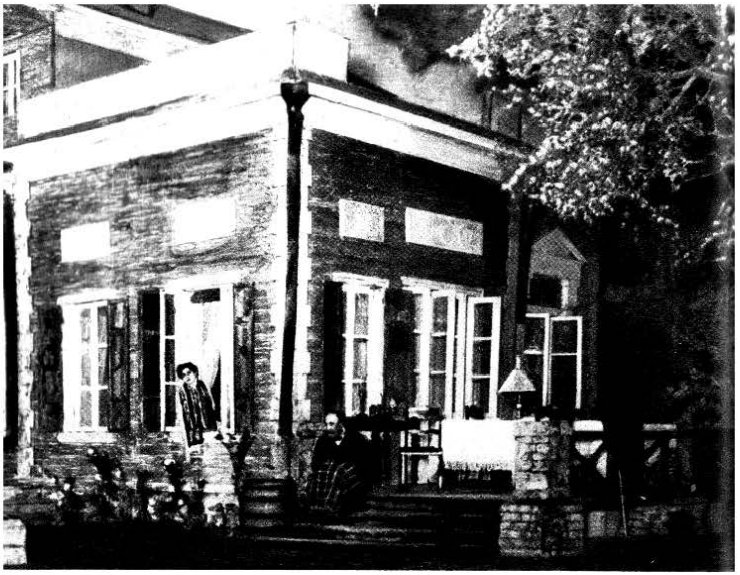
Frămîntat de aceste gînduri şi preocupări m-am reîntors la Moscova după vacanţă pentru stagiunea 1906—1907 şi am început să mă supraveghez pe mine şi pe ceilalţi în timpul lucrului.

Cu doctorul Stockmann, am avut de făcut o mare descoperire, dînd peste un adevăr de mult cunoscut şi anume că starea de spirit a actorului în momentul în care apare pe scenă în faţa mulţimii, la rampa puternic luminată, este nefirească şi constituie o piedică principală în procesul de creaţie în faţa publicului. Mai mult încă, mi-am dat seama că atunci cînd eşti stăpînit de o asemenea stare sufletească şi fizică, nu poţi decît să te prefaci că trăieşti, însuşindu-ţi atitudini de împrumut, în nici un caz nu poţi să trăieşti cu adevărat şi nu te poţi dărui simţămintelor tale. Problema aceasta o înţelesesem de bună seamă şi înainte, dar numai cu mintea. Acum însă o simţeam pe deplin. Pe limba noastră, doar, a înţelege înseamnă tocmai a simţi. De aceea, pot spune că am aflat pentru întîia oară adevărul care-mi era de mult cunoscut. Artificialitatea stării de spirit a actorului pe scenă mi-a apărut în acel moment din următoarea senzaţie :

Închipuieşte-ţi că te afli în Piaţa Roşie, pe un podium, în faţa unei mulţimi de zeci de mii de oameni şi că ţi se prezintă o femeie pe care o vezi poate pentru întîia oară, şi ţi se porunceşte să te îndrăgosteşti de ea, şi încă nebuneşte, pînă a-ţi da şi viaţa. Dar ţie nu-ţi arde de dragoste. Eşti intimidat : o sută de mii de ochi sînt îndreptaţi asupra ta, aşteptînd să-i faci să plîngă ; sute de mii de inimi vor să se entuziasmeze de dragostea ta înflăcărată, ideală, plină de abnegaţie, deoarece pentru asta au dat bani înainte, şi spectatorul, pentru banii lui, este în drept să ceară lucrul acesta. Oa-

„Unchiul Vania“ de
A. P. Cehov. Actul întîi.
1899

Astrov.
„Unchiul Vania“ de A. P. Cehov.
1899



„Ivanov" de
A. P. Cehov.
Actul întîi.
1904

Contele Şabelski.
„Ivanov" de
A. P. Cehov.
După o fotografie din
1918

menii, bineînțeles, vor să audă tot ce spui, de aceea ești silit să strigi fiecare dintre cuvintele duioase care în viață sînt spuse în șoaptă și între patru ochi. Trebuie să fi văzut și înțeles, așa că și mișcările pe care le faci trebuie să poată fi observate și de către cei care stau mai departe. Poți oare în asemenea condiții să te gîndești la dragoste și, mai ales, să simți dragostea ? Singurul lucru care îți rămîne de făcut este să te străduiești din răsputeri, zdrobit de greutatea problemei care ți se pune.

Purtîndu-ți însă de grijă, meșteșugul ți-a născocit pentru această împrejurare o întreagă colecție de semne, de expresii ale pasiunilor omenești, de tipare actoricești, poziții, intonații, cadențe, înfloriturі, iluzii scenice, sortite, chipurile, să tălmăcească sentimentele și gîndurile „într-un stil înălțător". Încă de la începutul începutului, actorul își însușește aceste semne sau șabloane lipsite pe de-a-ntregul de sentiment și ele ajung să fie mecanizate, să devină inconștiente. Ele vin în ajutorul actorului cînd acesta e copleșit de propria-i neputință, iar sufletul său e golit de orice sentiment.

Ce poți face într-o situație atît de penibilă în care ți se cere să te prefaci că ești îndrăgostit pînă la nebunie ? Nu-ți rămîne altceva de făcut decît să dai ochii peste cap, să duci mîinile la piept în dreptul inimii, să le ridici apoi spre cer, strigînd, gesticulînd necontenit, ca nu cumva spectatorul să aibă timp să se plictisească și ca nu cumva, ferească dumnezeu, să dai prilej să se producă acele pauze, în alte împrejurări atît de dorite, adică în clipe de inspirație, cînd tăcerea ajunge să fie mai elocventă decît cuvîntul.

Așadar, starea de spirit normală, obișnuită, a actorului este aceea a unui om scos pe scenă și silit să facă în public, exterior, un lucru pe care de fapt nu-l simte. Iată deci ciudățenia meșteșugului actoricesc : în vreme ce sufletul tău trăiește preocupat de îndatoririle zilnice, de grija pentru familie, pentru pîinea cea de toate zilele, de necazurile mărunte, trupul ți-e obligat să exprime cele mai înălțătoare avînturi ale sentimentelor și pasiunilor eroice și ale unei vieți de supraconștiință spirituală !

Actorii trăiesc și simt această discrepanță dintre suflet și trup, închinîndu-i cea mai mare parte din viață : dimineața, de la 12 la 4 și jumătate — la repetiții, și seara de la 8 la 12 — la spectacol, lucru care se întîmplă aproape zilnic. Pentru a ieși din impasul în care se găsește un om scos cu de-a sila în fața mulțimii și obligat să producă cu orice preț și împotriva voinței și nevoilor lui personale, impresii puternice asupra spectatorului, ne refugiem în manierismul

teatral artificial, căruia în cele din urmă ajungem să-i fim robi. Din clipa în care mi-am dat seama de acest lucru, întrebarea „ce este de făcut ?" a început să mă urmărească ca o fantomă înspăimîntătoare.

Simţind limpede primejdiile şi lipsa de adevăr a *stării de spirit a actorului,* m-am străduit, firește, să găsesc alte tonalităţi sufleteşti şi trupeşti necesare actorului pe scenă, tonalităţi eficiente şi care să nu-i fie vătămătoare procesului de creaţie. Pentru a le deosebi de *starea de spirit a actorului,* voi denumi aceste tonalităţi sufleteşti *„stare de spirit creatoare"*. Acum mi-am dat seama, în sfîrşit, că actorilor geniali le vine de la sine pe scenă această stare de spirit creatoare, ca un dar al firii lor, întovărăşită de o mare plenitudine lăuntrică. Cei mai puţini înzestraţi şi-o însuşesc într-o măsură mult mai mică, ca să spunem aşa, numai duminicile. Cei care sînt şi mai puţin înzestraţi cu virtuţi scenice decît ultimii se întîlnesc cu ea şi mai rar, ca să spunem aşa, numai cu prilejul sărbătorilor mari. În sfîrşit, cei mediocri se întîlnesc cu ea numai în cazuri excepţionale. Dar toţi, începînd cu geniile şi sfîrşind cu talentele obişnuite, izbutesc într-o măsură mai mare ori mai mică, prin cine ştie ce mijloace intuitive, să ajungă la starea de spirit creatoare ; nu le este dat însă să dispună de ea şi s-o stăpînească după bunul lor plac. O primesc de la Apollo ca pe un har ceresc, neputînd-o pare-se trezi înlăuntrul lor prin mijloace omeneşti.

Mă întreb însă : n-ar exista cumva vreun mijloc tehnic prin care să se poată ajunge la starea de spirit creatoare ? Nu mă gîndesc, de bună seamă, la a stîrni această stare pe cale artificială. Nu ! Asta ar fi cu neputinţă ! Aş vrea să nu dobîndesc dintr-o dată o stare de inspiraţie creatoare, ci să pot pregăti doar în mine un teren favorabil, adică să învăţ să creez în mine atmosfera prielnică în care inspiraţia coboară mai des şi mai uşor în sufletele noastre. Atunci cînd actorul spune : „Azi sînt inspirat !" „Azi sînt în formă !" sau „Azi joc cu plăcere !" sau „Azi îmi simt şi-mi trăiesc rolul", înseamnă că el se găseşte întîmplător într-o stare de spirit creatoare.

Ce-ar trebui făcut, însă, pentru ca această stare să nu rămînă un simplu joc al întîmplării, ci să poată fi provocată de actor „la comandă" ?

De vreme ce nu poate fi dobîndită dintr-o dată, n-ar putea oare să fie împărţită, descompusă în elemente care să fie studiate parţial şi sistematic, printr-o serie întreagă de exerciţii ? Dacă trebuie să

elaborezi în tine în mod deosebit, sistematic, printr-o serie întreagă de exerciţii, fiecare din aceste elemente, ei bine, fie ! Dacă natura le-a hărăzit geniilor capacitatea de a atinge maximum de stare de spirit creatoare, poate că în schimb oamenii obişnuiţi ar putea să ajungă aproximativ la aceeaşi stare — dacă nu în măsura cea mai înaltă şi cea mai desăvîrşită, cel puţin în parte, după o muncă asiduă cu ei înşişi. Fără îndoială că un talent obişnuit nu va putea ajunge să fie genial ; totuşi, prin exerciţiu, i se va da posibilitatea să se apropie de ceea ce caracterizează geniul.

Cum s-ar putea pune însă stăpînire pe natura şi pe elementele care alcătuiesc starea de spirit creatoare ? Dezlegarea acestei probleme ajunsese „cea mai recentă pasiune a lui Stanislavski", după cum spuneau tovarăşii mei. Ce n-am făcut ca să capăt dezlegarea tainei ? Mă supravegheam pe mine însumi, scotocindu-mi sufletul, fie cînd cream pe scenă şi jucam, fie în împrejurările obişnuite ale vieţii. Îi urmăream pe ceilalţi actori în timpul cînd repetam cu ei roluri noi. Le urmăream din sală jocul şi-i supuneam la tot felul de încercări, pe care le înduram şi eu alături de ei, chinuindu-i astfel pînă cînd se supărau şi-mi reproşau că transform repetiţiile în experienţe de laborator şi că ei ajunseseră cobaii acestor experienţe. Aveau toată dreptatea să protesteze. Cercetările mele însă, se îndreptau îndeosebi în spre marile talente, atît cele ruse cît şi cele străine venite în turneu. De vreme ce aceste talente, mai mult decît altele, trăiesc aproape continuu pe scenă starea de spirit creatoare, pe cine era să le studiez dacă nu pe ele ? Am procedat ca atare şi iată ce am învăţat, observîndu-le.

La toţi marii actori ca : Duse, Ermolova, Fedotova, Savina, Salvini, Şaliapin, Rossi, cît şi la unii dintre cei mai talentaţi colaboratori ai Teatrului de Artă, am observat un fenomen comun, ceva care-i înrudea, ceva din care se împărtăşeau cu toţii, ceva prin care îmi aminteau unul de celălalt. Ce anume era aceasta ? Taina părea plină de complicaţii, iar eu mă încurcam în tot felul de presupuneri. În primul rînd am remarcat, atît la mine cît şi la alţii, că în timpul procesului de creaţie, un rol însemnat îl joacă degajarea fizică, relaxarea muşchilor şi deplina supunere a întregului mecanism trupesc voinţei actorilor. Datorită acestei discipline, se obţine o muncă admirabil organizată, iar actorul poate tîlmăci nestingherit cu ajutorul trupului tot ceea ce simte sufletul său. În clipele acelea, privindu-mi colaboratorii cu ochiul exersat al regi-

zorului, mă simţeam eu însumi cuprins de această stare prielnică bunei creaţii. În timp ce jucam, încercam o senzaţie asemănătoare cu aceea a unui om pe care lanţurile l-au împiedicat ani de-a rîndul să se mişte şi să acţioneze slobod, şi care la un moment dat a scăpat de ele.

Eram atît de entuziasmat şi de plin de încredere în noua mea descoperire, încît am început să fac din spectacole şedinţe de experienţe practice. Nu jucam, ci executam în văzul spectatorilor exerciţiul născocit de mine. Mă nedumerea însă faptul că nimeni, nici dintre actori, nici dintre spectatori nu observase schimbarea ce se petrecuse în mine, afară de cîţiva spectatori mai atenţi şi mai sensibili, care-mi făcură cîteva complimente cu privire la anumite atitudini şi mişcări din jocul meu.

Întîmplarea mi-a dezvăluit încă un adevăr elementar care a trezit mai tîrziu în mine un răsunet adînc. Mi-am dat seama că mă simţeam la largul meu pe scenă nu numai datorită destinderii musculare, cît mai ales faptului că atenţia mi se concentrase asupra stărilor fizice, scăpînd de sub puterea hăului negru şi înspăimîntător de dincolo de rampă, adică de sub puterea sălii şi a spectatorilor. Izbutind această transpunere, mi se risipise teama de public şi uitam de ea cînd mă aflam pe scenă. Am mai observat că în aceste clipe dispoziţia mea era deosebit de bună.

N-a trecut mult şi am căpătat confirmarea sau explicaţia celor observate. În cursul unui spectacol dat de un actor celebru, care se afla în turneu la Moscova, am simţit la el, cu simţul meu de actor, starea de spirit scenică pe care o cunoşteam : eliberarea muşchilor legată de o mare concentrare generală. Am simţit, identificîndu-mă cu el, că toată atenţia îi era concentrată pe scenă, iar nu dincolo de rampă, că-l preocupa ceea ce se petrece pe scenă, şi că tocmai acest fapt, atenţia lui concentrată asupra unui singur punct, făcuse să-mi trezească interesul pentru viaţa pe care o trăia pe scenă şi mă făcuse să mă apropii de el ca să aflu ce anume de acolo îl preocupă cu atîta intensitate. Ca un rezultat al cercetărilor mele, am remarcat că în măsura în care actorul este mai preocupat de publicul căruia încearcă să-i fie pe plac, în aceeaşi măsură, spectatorul stă tolănit indiferent în fotoliu şi aşteaptă să i se facă pe plac, după cum i s-a făgăduit, fără ca el să participe cîtuşi de puţin la creaţia ce se desfăşoară. Şi dimpotrivă, cînd actorul se desprinde de această preocupare, fixîndu-şi atenţia pe scenă şi asupra rolului, atunci, ca dintr-o dată, la un semn, întreaga asistenţă se

ataşează de rampă, încordîndu-şi auzul şi văzul mai ales dacă interesul actorului e legat de ceva de pe scenă ce prezintă importanţă şi pentru public însuşi.

Continuîndu-mi investigaţiile asupra mea şi asupra celorlalţi, am aflat (adică am simţit) că procesul de creaţie este în primul rînd *o deplină concentrare a întregii fiinţe fizice şi spirituale*. Procesul de creaţie pune stăpînire nu numai pe vedere şi pe auz, ci pe toate cele cinci simţuri. El pune stăpînire, în afară de asta, pe trup, gînd, minte, voinţă, sentiment, memorie şi imaginaţie. Întreaga fiinţă spirituală şi fizică trebuie să fie concentrată în timpul creaţiei asupra procesului care se petrece în sufletul personajului interpretat.

Controlam, sub ochii spectatorilor şi la lumina rampei, acest adevăr nou, cu ajutorul exerciţiilor născocite de mine. Îmi dezvoltam sistematic atenţia. N-am însă de gînd să descriu nici sistemul, nici procedeele folosite, cărora nădăjduiesc să le pot consacra cîteva capitole în viitoarea mea lucrare.

Mi s-a întîmplat o dată să fiu martor într-un teatru din Moscova la o scenă din culise care m-a făcut să reflectez la lucruri de o mare însemnătate în legătură cu fenomenul care se cheamă „teatru", ajutîndu-mă totodată să dau de un adevăr îndeobşte cunoscut. Protagonistul trupei întîrziase la spectacol. Era aproape opt şi încă nu sosise. Se ştie că aşa-zisele genii consideră punctualitatea drept o virtute înjositoare. Un geniu trebuie neapărat să se lase aşteptat! S-ar putea oare altfel? Şicul constă tocmai în a întîrzia. Cuprins de panică, asistentul de regie telefonase, căutînd să-i dea de urmă. Se plimba agitat, ţinîndu-se de cap. Actorii, în cabine, nu mai ştiau ce să facă: să termine a se grima sau să se demachieze şi să se pregătească, eventual, pentru o altă piesă. În sfîrşit, la ora 7 şi 55 de minute, „geniul" binevoi să sosească. Cu toţii îşi făcură cruce, uşuraţi.

„Spectacolul va avea loc şi *el va juca*."

Îmbrăcîndu-se şi grimîndu-se în doi timpi şi trei mişcări, „geniul" îşi încinse spada şi-şi prinse pelerina. Se vedea omul care îşi cunoaşte meseria. Toată lumea se topea de admiraţie.

— Ăsta actor adevărat! Îl vedeţi? A sosit cel din urmă şi e cel dintîi pe scenă! Luaţi aminte la el, voi, actori mai tineri!

De ce, însă, nu-i spunea nimeni „geniului":

— Ei, mai încet, ca şi cum noi n-am şti că nu există om pe lume care, abia ieşit dintr-un restaurant, de la o „şuetă", să se

poată transpune în cinci minute într-o stare de înălțare sufletească și de supraconștiință ! Pentru asta e nevoie de o integrare treptată. Amintește-ți de bătrînul Salvini ! Nu te poți urca dintr-o dată de la subsol pînă la cel de al șaselea etaj.

„Dar Kean ? ar fi putut răspunde așa-zisul geniu. Și el sosea în ultimul moment, în timp ce toată lumea îl aștepta îngrijorată."

O, teatralul Kean ! Cît rău a făcut cu pilda lui ! Să fi fost oare Kean așa cum e zugrăvit în melodramă ? [168] Dacă a fost, atunci nu mă îndoiesc că motivul pentru care vocifera și se tulbura peste măsură înainte de ridicarea cortinei, era tocmai faptul că era înciudat de viciul lui care-l ispitise să bea, nedîndu-i timp suficient să-și pregătească intrarea în scenă. Natura creatoare are legile ei care sînt aceleași pentru Kean ca și pentru Salvini. Luați exemplu de la Salvini cel viu și nu vă lăsați ademeniți de Kean cel mort, dintr-o melodramă de calitate mediocră.

Așa-zisele genii îl vor imita însă întotdeauna pe Kean, iar nu pe Salvini. Vor sosi întotdeauna cu cinci minute, și nu cu trei ore înainte de ridicarea cortinei, după cum făcea Salvini. De ce ?

Cauza este simplă : pentru ca să-ți pregătești sufletul timp de trei ore, trebuie mai întîi să ai *ce* pregăti. Or, pretinsul geniu n-are nimic în afară de talent. Vine la teatru cu costumul în geamantan și fără nici un bagaj sufletesc. Ce-ar avea de făcut în cabină de la orele cinci pînă la opt ? Să fumeze ? să povestească anecdote ? Astfel de lucruri se fac mai bine la restaurant.

Cum se explică însă că pe cînd unii actori sosesc la teatru cu cinci minute înainte de începerea spectacolului, alții, care își rezervă mult mai mult timp, își repetă mecanic textul, se îmbracă atent, se grimează, caută să nu întîrzie intrarea în scenă, și totuși uită și ei cu desăvîrșire de suflet. Sînt pregătiți fizicește, au fața grimată, dar întrebați-i și pe unii și pe alții : „V-ați costumat și v-ați machiat. Prea bine ! Dar v-ați spălat, v-ați costumat și v-ați machiat oare și sufletul ?"

Asta nici nu ne trece prin minte. Ne temem să nu pierdem cumva vreo intrare în scenă, ne temem să nu se observe vreo neglijență în costum sau în grima noastră. Nu ne temem însă că vom întîrzia la procesul de identificare cu rolul și intrăm întotdeauna în scenă fără vreo pregătire lăuntrică, deșerți și fără rușine de deșertăciunea noastră sufletească !

Nu știm să prețuim îndeajuns înțelesul lăuntric al rolului, înțeles care la timpul lui, în momentul identificării, a înflorit, mo-

delîndu-se sub forma exterioară a creaţiei scenice. Dar, de îndată ce am avut la îndemînă aceste forme, ni le-am fixat ca deprinderi mecanice actoriceşti, iar în ce priveşte sufletul, sensul principal al rolului, l-am dat uitării iar el, cu timpul, se atrofiază.

De cîte ori scăpăm de sub puterea stării de spirit creatoare, plină de înţelepciune, şi intrăm în stăpînirea rutinei actoriceşti lipsite de înţeles, sîntem ca nişte corăbii fără cîrmă şi fără pînze. Ne lăsăm duşi de curentul întîmplărilor, de gustul încă neformat al mulţimii, de figurile de efect, de succesul ieftin şi aparent, de vanitatea actoricească ori de vreo altă pornire incidentală, ce nu are nimic comun cu arta. Iată ce ajunge să fie imboldul realizărilor actoriceşti pe scenă, dacă ia locul unui sentiment viu care creează sensul sufletesc al rolului.

De ce atunci ne mai facem actori ? *Cu ce* şi *pentru ce* intrăm în scenă ?

Am urmărit jocul unui mare actor aflat în turneu. Iată-l pronunţînd primele cuvinte ale unui monolog. N-a nimerit dintr-o dată claviatura justă a sentimentului, lăsîndu-se furat de manierism şi căzînd într-un fals patos. Nu-l scăpaţi din ochi : se petrece ceva cu el. E ca un cîntăreţ : recurge la diapazon ca să prindă tonul just. Da, da, s-ar spune că l-a găsit ! Nu, a luat o notă prea joasă. Ar trebui să ia una mai de sus... Acum a nimerit într-un registru prea înalt... Ceva mai jos ! În sfîrşit a găsit tonul potrivit pe care l-a sezisat, l-a modulat, l-a fixat, căpătînd încredere în el, iar acum, potolit, se desfată cu propria-i artă. Vorbeşte liber, simplu, răsunător şi inspirat. Rolul merge ca pe roate, purtîndu-l cu el. Actorul a crezut ; el e în primul rînd dator să creadă în cele ce-l înconjoară şi îndeosebi în rezultatul eforturilor lui. Dar nu se poate crede decît în adevăruri, în adevăruri pe care trebuie să le simţi şi să le găseşti. Este nevoie deci să-ţi dezvolţi sensibilitatea artistică în vederea adevărurilor. Mi s-ar fi putut spune însă : „Ia mai slăbeşte-ne ! Cum poţi vorbi de adevăr, cînd tot ce se vede pe scenă e fals : decorurile, cartonul, culorile, grima, costumele, recuzita, armele etc. ? Unde mai încape adevărul ?"

Dar eu nu mă gîndeam la acest soi de adevăr, ci la adevărul sentimentelor şi senzaţiilor mele şi la adevărul îndemnului creator lăuntric care tinde să se înfăptuiască. Nu mă preocupa adevărul dinafară, ci cel al fiinţei mele lăuntrice, adevărul rezonanţei pe care o capătă în mine cutare ori cutare manifestare de pe scenă, indiferent dacă e vorba de un obiect, de decor, ori de partenerii

ce dețin celelalte roluri din piesă și de gîndurile și sentimentele lor... În cazul acesta, actorul își spune :

„Toate decorurile de aci, pe care le am în față, precum și obiectele, grima, costumele, creația în public etc... nu sînt decît minciună. Deși știu acest lucru, el nu mă interesează. Nu lucrurile, nu obiectele contează... Dar... dacă ceea ce mă înconjoară ar fi adevărat, iată ce aș face și iată cum aș primi cutare ori cutare faptă."

Mi-am dat seama că procesul de creație începe din clipa în care în sufletul și în imaginația actorului se ivește acel magic și creator „se făcea că". Atîta timp cît există numai realitatea adevărată în care omul nu poate să nu creadă în mod firesc, procesul nu poate avea încă loc. Iată însă că apare stimulentul „se făcea că", adică un adevăr imaginar în care autorul știe să creadă tot atît de sincer, ba poate chiar cu mai multă putere, ca și în adevărul realității, întocmai ca un copil care crede în realitatea sufletească a unei păpuși, precum și în realitatea ambianței pe care a creat-o acea păpușă. Din momentul în care apare în conștiință acel „se făcea că", actorul se transpune de pe planul vieții reale, pe planul unei vieți imaginare, pe care și-a făurit-o el. Numai crezînd în această plăzmuire, actorul poate crea.

Scena constituie adevărul în care trebuie să creadă actorul ; chiar și o minciună evidentă trebuie să fie în teatru adevăr, pentru a se putea transforma apoi în artă. Pentru asta, actorul are nevoie de o imaginație foarte bogată, de o naivitate și o credulitate aproape copilărească și de o sensibilitate artistică pentru adevăr și pentru tot ceea ce există verosimil în sufletul și în trupul său. Aceste însușiri îl ajută să transforme minciuna grosolană a scenei în cel mai subtil adevăr al atitudinii sale față de viața imaginară. Vom conveni să desemnăm aceste însușiri și capacități artistice sub denumirea de *senzația adevărului*. În ea se cuprinde și jocul imaginației, și rodul credinței creatoare, și îngrădirea față de minciuna scenică, precum și simțul măsurii. Tot în el stă chezășia naivității și sincerității de copil a sentimentului artistic. Am constatat că senzația adevărului, asemenea concentrării ori libertății musculare, este susceptibilă de dezvoltare și exercițiu. Nu e nici timpul nici locul să vorbesc acum despre mijloacele și metodele pentru un astfel de efort. Deocamdată mă voi mulțumi numai să spun că această capacitate trebuie cultivată în așa măsură, încît nimic să nu se petreacă, să nu se rostească, să nu se intuiască, fără ca în prealabil să fi fost trecut prin filtrul senzației de adevăr.

Din momentul în care am făcut această descoperire, îndeobște recunoscută, am început să supun controlului, din punct de vedere al senzației adevărului, toate exercițiile mele scenice, atît acelea pentru degajarea mușchilor cît și acelea pentru concentrare. Care a fost rezultatul? De-abia acum am izbutit să obțin cu ajutorul senzației adevărului o autentică și firească degajare a mușchilor și concentrarea din timpul creației scenice.

De-a lungul noilor investigații și a descoperirilor intuitive incidentale mi-a fost dat să sezisez, adică să simt cu întreaga mea ființă de artist, încă o seamă de adevăruri, demult cunoscute în viață, și totuși încă nerealizate pe scenă. Toate laolaltă m-au ajutat să creez acea admirabilă stare artistică pe care am numit-o *starea de spirit creatoare*, spre deosebire de *starea de spirit actoricească* împotriva căreia am luptat fără preget.

În cursul acestei epoci din viața mea în artă, noi amîndoi, principalii animatori ai teatrului, adică Vladimir Ivanovici și cu mine, independent unul de celălalt, ne-am definit personalitatea noastră proprie de regizori. Desigur că fiecare dintre noi voia și putea să păşească pe un făgaş deosebit, rămînînd totodată credincios principiului de bază al teatrului.

Pe vremuri şedeam împreună, la masa regizorală, lucrînd adeseori la aceeași punere în scenă. Acum, fiecare din noi își avea masa lui, piesa lui, precum și sarcina de a face cîte o punere în scenă pe răspundere proprie. Lucrul acesta nu însemna nici disensiune de vederi și nici ruptură. Era un fenomen cît se poate de firesc, căci pentru a lucra cu folos, orice pictor sau actor trebuie să păşească în cele din urmă pe drumul pe care îl îndeamnă particularitățile firii și talentului său.

Drumurile noastre s-au despărțit într-o perioadă cînd ajunseserăm la maturitatea artistică, și lucrul acesta ne-a dat în fond posibilitatea, fiecăruia în parte, să ne manifestăm mai deplin.

Nu pot să nu amintesc că cele mai frumoase realizări ale lui Vladimir Ivanovici în materie de regie datează tocmai din această perioadă. E vorba de excepționalele lui puneri în scenă cu „Frații Karamazov" și „Posedații" de Dostoievski, în care s-au afirmat în același timp atît profunda lui sensibilitate literară, cît și priceperea de a îndruma creația actorilor pe drumul croit și adîncit de el. Punerea în scenă a „Fraților Karamazov", unde latura exterioară, decorativă, era redusă la sugestii artistice sumare iar centrul de greutate cădea pe jocul actorilor, a fost cu totul remarcabilă prin

îndrăzneala concepţiei scenice şi prin strălucirea execuţiei. Unii actori au fost o adevărată revelaţie. Leonidov în rolul lui Mitea Karamazov a dat dovadă de un colosal temperament dramatic, şi acest monumental spectacol reprezentat două seri la rînd ajungea în a doua parte la o încordare şi o tensiune atît de mare, încît îţi dădea presentimentul unei noi şi viitoare tragedii ruse [169].

Eu, însă, îmi urmam drumul meu, plin de îndoieli şi de căutări febrile.

„DRAMA VIEŢII"

Prima experienţă a aplicării practice a metodelor tehnicii interioare, descoperită în cursul muncii mele de laborator şi care tindea să dea naştere stării de spirit creatoare, am făcut-o cu prilejul reprezentării unei piese de Knut Hamsun, „Drama vieţii". [170]

Voi încerca să descriu acest moment însemnat din viaţa mea.

„Drama vieţii" constituia, cel puţin pentru mine, o lucrare ireală, de vreme ce autorul însuşi privea întreaga acţiune prin prizma unui erou, om visător şi filozof, genialul Careno care trăieşte un episod înălţător din existenţa lui creatoare. Piesa nu are nici umbre şi nici semitonuri, folosind exclusiv gama de bază a paletei sufleteşti. Fiecare personaj prezintă cîte o pasiune omenească, pe care o păstrează de-a lungul întregii piese : zgîrcitul rămîne zgîrcit, visătorul este într-o permanentă stare de reverie, îndrăgostitul iubeşte mereu şi aşa mai departe. Toată piesa pare un tablou pictat în dungi de felurite culori şi nuanţe : verde, galben, roşu etc.

Careno, pe care îl interpretam eu, reprezintă ideea, năzuinţa spre înălţimi. Terezita, eroina îndrăgostită de el, se află sub semnul Cocoşului Roşu (simbol al simţurilor tulburate) şi trăieşte numai prin pasiunea ei feminină, mistuindu-se pe rugul iubirii. În dezlănţuirea ei pătimaşă, ori cîntă aproape cu furie la pian, ori stinge lanterna farului în timpul unei furtuni, cînd trebuia tocmai să sosească corabia ce o aducea pe rivala ei, soţia lui Careno. În jurul ei bîntuie vîntul şi furtuna, redate prin sonorităţi muzicale. În timpul acesta, postaşul, un monstru şchiop în genul lui Quasimodo, o aşteaptă cu voluptate pe frumoasa Terezita, victima pe

care şi-o alesese pentru satisfacerea poftelor lui bestiale. Tatăl Terezitei se gîndeşte necontenit cum ar putea să stoarcă mai mulţi bani din moşie, pînă cînd, în cele din urmă, avariţia îl duce în pragul nebuniei. În momentul culminant al piesei se iveşte o făptură tăcută, misterioasă şi funestă, cu mîna întinsă pentru pomană : cerşetorul Tiu, denumit „Dreptatea". El este fatum-ul piesei.

Fiecare personaj merge pe drumul trasat de patima lui şi care îi este hărăzit fie de soarta pămîntească, fie de un destin superior, supraomenesc, dar toate personajele pier fără a-şi atinge ţelul.

Piesa îl surprinde pe erou, pe Careno, în momentul cînd acesta începe să scrie cea mai dificilă parte a lucrării sale „Despre dreptate". În acest scop i s-a construit un Turn de Sticlă cît mai aproape de cer, deoarece acest capitol nu poate fi creat pe pămînt. În năzuinţa sa spirituală spre înălţimi, poetul are însă de înfruntat ispitele şi pasiunile pămînteşti. Acestea îl împiedică să-şi realizeze visul ce se înfiripase într-însul, acolo, pe vîrful Turnului de Sticlă. Oamenii dau foc turnului, care arde o dată cu operele geniului ce cutezase a visa pe pămînt la lucruri dumnezeieşti.

În jurul acestei tragedii a spiritului uman colcăia viaţa pămîntească cu toate nenorocirile ei. Printre prăvăliile ticsite de mărfuri şi prin mulţimea de cumpărători şi negustori din iarmaroc bîntuie o epidemie de holeră care dă întregii scene o înfăţişare de coşmar. Pe corturile albe de pînză ale negustorilor, se văd mişcîndu-se ca pe un ecran umbrele lor negre, ca nişte stafii. Umbrele vînzătorilor măsoară pînza în timp ce umbrele cumpărătorilor stau unele nemişcate, iar altele se mişcă în şir neîntrerupt. Corturile sînt înşirate pe ieşiturile munţilor, de pe proscenium pînă aproape de practicabilele planului din fund, ceea ce face ca toată întinderea muntelui să fie brăzdată de umbre. Aceleaşi umbre gonesc nebuneşte pe căluşeii de la iarmaroc, ba înălţîndu-se în aer, ba lăsîndu-se în jos. Sunete infernale de flaşnetă gonesc în urma lor, şuierînd şi fluierînd. Pe proscenium, cîţiva oameni cuprinşi de deznădejde joacă nebuneşte şi deodată, în mijlocul dansului furibund, cad moarte victimele holerei.

În mijlocul acestui „ospăţ în timp de ciumă", în mijlocul acestui haos al simţurilor, apariţia muzicanţilor fantomatici sau a aurorei boreale pe cerul iernatic par nişte prevestiri sinistre, întocmai ca şi vuietul loviturilor subterane din cariera de piatră, de unde nişte muncitori giganţi scot marmora pentru stăpînul lor zgîr-

cit. Obosiți, vlăguiți, ei ies afară și se înșiruie cu tîrnăcoape și topoare de-a lungul unui perete, în chip de basorelief, amintind prin poza și aspectul lor sculptura lui Meunier [171]. Procedeul basoreliefului era pe atunci la modă și părea un element artistic original și convențional al punerii în scenă.

Decorurile corespundeau planului general al întregului spectacol, prezentînd suprafețe mari, puternic conturate, și dungi în tonurile principale ; însă munții erau prea stîncoși, trunchiurile copacilor prea drepte, iar linia rîului ce curgea în depărtare, prea rigidă.

Procedeele punerii în scenă (ale mele și ale lui L. A. Sulerjițki), ale decorurilor (ale lui V. E. Egorov, iar pentru actul trei, ale lui N. P. Ulianov) și ale muzicii (I. A. Saț) erau în spiritul orientării de extremă stîngă din acea vreme. Ele dădeau spectacolului o forță nemaiîntîlnită încă pînă atunci.

Realizările teatrului nostru în ce privește montarea erau excepționale, lucru cu atît mai important, cu cît, pe atunci, noi făceam parte dintre pionierii care-și croiau drum spre frontul de stînga. Dar, cum se întîmplă mai totdeauna, inovațiile în artă nu sînt primite dintru început cu bunăvoință. Apar imitatori care împrumută de-a gata formele descoperite de alții și le prezintă din nou sub un aspect mai popular, mai accesibil publicului. Același lucru s-a întîmplat și cu noi.

Succesul spectacolului purta oarecum în el germenii unui scandal. O parte din spectatori, cu vederi mai de stînga, aplaudau, strigînd cu hotărîrea care îi caracterizează :

— Moarte realismului ! Jos cu greierii și cu țînțarii ! (aluzii la efectele de sunet folosite în piesele lui Cehov). Bravo, teatrul de avangardă ! Trăiască arta de stînga !

În același timp, cealaltă jumătate a spectatorilor, cei de dreapta, conservatorii, șuierau și vociferau îndurerați :

— Rușine Teatrului de Artă ! Jos decadenții ! Jos cabotinii ! Trăiască teatrul de altădată !

Ce anume realizaseră totuși actorii cu prilejul acestui spectacol ? Prin ce se manifesta progresul pe care îl făuriseră ? Voi răspunde numai în ceea ce mă privește, fără să pomenesc nimic despre colegii mei.

În munca mea mă ascundeam fără să-mi dau seama de lucrul acesta în spatele celorlalți colaboratori ai spectacolului, adică în spatele regizorilor, pictorilor, compozitorului etc. ; noroc că spec-

tatorii nu separă rezultatele fiecărei ramuri artistice din creaţia colectivă.

În teatru se întîmplă deseori ca spectatorul să atribuie jocului actorilor starea de spirit pe care i-o creează decorurile ; costumele originale şi machiajul sînt luate iniţial drept valori create de noi ; muzica frumoasă, care-i acompaniază pe actori, pentru ca dialogurile lor monotone să treacă neobservate, este confundată cu noi procedee actoriceşti de exprimare a sentimentelor prin grai. Se pot număra în practica teatrală o sumedenie de spectacole în care actorii au fost acoperiţi de regizor, pictor, compozitor. Deseori, montarea a ascuns pe scenă esenţialul artei noastre, jocul actorilor.

Dar spectatorul, găsindu-se faţă în faţă cu actorul, îşi îndreaptă încurajările sau injuriile direct asupra acestuia, uitînd cu desăvîrşire de ceilalţi colaboratori, ascunşi în culise.

De data aceasta s-a întîmplat întocmai. Spectatorul şi-a îndreptat aplauzele numai spre noi, actorii, uitînd de ceilalţi. S-a creat impresia că succesul spectacolului s-ar datora numai actorilor. Obişnuit să am faţă de mine însumi o exigenţă deosebită şi nefiindu-mi teamă să cercetez în adînc cauzele diferitelor fenomene, nu m-am lăsat copleşit de rezultatele şi succesul spectacolului care prezenta pentru mine un caracter negativ, deoarece recentele străduinţe depuse în munca mea de laborator, precum şi bazele tehnicii interioare pe care o descoperisem, fuseseră cu desăvîrşire compromise în ochii mei. Dac-aş fi căutat să adîncesc cele ce se întîmplaseră, aş fi avut suficiente motive de disperare. Începînd repetiţiile pentru „Drama vieţii", hotărîsem ca acestea să se desfăşoare potrivit noilor principii de tehnică interioară recent verificate în munca mea de laborator. Bazîndu-mă pe aceste principii, mi-am concentrat întreaga atenţie asupra conţinutului lăuntric al piesei. Ca să nu fie distraşi de nimic, le-am luat actorilor orice posibilitate de întruchipare exterioară, adică gesturile, mişcările, trecerile, acţiunile ; aceste mijloace mi se păreau mult prea corporale, prea realiste, prea materiale, pe cîtă vreme eu aveam nevoie de pasiunea imaterială a interpreţilor, aceea care se naşte în mod firesc şi se revarsă de-a dreptul din sufletul lor. Mi se părea pe atunci că pentru a o reda, era suficient ca artistul să folosească ochii, faţa, mimica. Iar dacă aşa stau lucrurile, atunci el trebuie să trăiască fără să se mişte pasiunea care i-a fost încredinţată, s-o redea prin sentiment şi temperament. Fiind atras de noile maniere ale tehnicii lăuntrice credeam în mod sincer că pentru a arăta ceea ce se pe-

trece în sufletul lui, actorul nu trebuie decît să-şi însuşească pe scenă acea salvatoare *stare de spirit creatoare*, căci restul venea de la sine.

Mare mi-a fost mirarea cînd am constatat că în practică totul a decurs tocmai pe dos decît urmărisem eu. Niciodată starea de spirit actoricească (nu cea creatoare) nu se afirmase în mine cu mai multă putere ca în acest spectacol. Ce anume se petrecuse ?

Îmi închipuisem că dacă renunţ la gesturi mă voi spiritualiza oarecum, şi astfel voi putea să-mi concentrez integral atenţia şi energia asupra vieţii lăuntrice a rolului. Dar în realitate, s-a dovedit că această interiorizare silnică şi nejustificată precum şi concentrarea cu tot dinadinsul a atenţiei asupra celor ce se petreceau înlăuntrul meu, mă împinseseră la un efort suprem, avînd ca rezultat o adevărată imobilitate trupească şi sufletească. Urmările se înţeleg de la sine. Violenţele exercitate asupra naturii au înlăturat ca totdeauna sentimentul, ducînd la practica mecanizată a şabloanelor, a stării de spirit actoriceşti. Storceam forţat din mine pasiune, temperament, inspiraţie aparentă. În realitate, forţam numai muşchii, gîtul, respiraţia. Aceste silnicii asupra naturii artistice nu le-am exercitat numai faţă de mine, ci şi faţă de ceilalţi actori, fapt care a dat prilej unei serii întregi de incidente menite să stîrnească hazul. Bunăoară, o dată, la o repetiţie, am surprins următoarea scenă : un tragedian, scăldat în sudori, se tăvălea pe jos şi răgea, căutînd să stoarcă din el manifestarea pasiunii, în timp ce asistentul meu de regie şedea călare pe spinarea lui, apăsîndu-l din răsputeri şi strigîndu-i :

— Încă o dată ! Mai mult ! Şi mai mult ! Mai tare !...

Şi chiar nu demult îl mustrasem pe un regizor că se purta cu actorii de parcă ar fi nişte cai care nu pot urni din loc un car prea încărcat !

— Încă o dată ! Mai tare ! — îşi urla regizorul îndemnurile. Trăieşte, suferă ! Simte !

Am constatat cu acest prilej că mult lăudatele mele sisteme nu erau cu nimic mai bune decît cele practicate de alţii şi pe care eu le criticam cu atîta asprime. Şi cînd te gîndeşti că-mi închipuiam că totul e atît de simplu : numai pasiunea, şi altceva nimic.

În artă, simplitatea e însă greu de realizat, căci ea are nevoie de un conţinut ; lipsită de miez, îşi pierde sensul. Pentru a fi valabilă, simplitatea trebuie să rezulte din întregul complex al manifestărilor vieţii, iar aceasta necesită în egală măsură un talent

real, o tehnică desăvîrşită, o imaginaţie bogată, deoarece nimic nu poate fi mai anost decît o simplitate care izvorăşte dintr-o fanţezie săracă.

Iată de ce exprimarea pură a pasiunii, fără a recurge la diverse convenţionalisme teatrale, constituie o problemă anevoioasă, pe care n-o poate rezolva decît un actor desăvîrşit, înzestrat cu o tehnică modernă. Nu e de mirare, deci, că ea ne depăşea pe atunci puterile.

Starea în care mă aflam după punerea în scenă a piesei „Drama vieţii" era vrednică de plîns. Mi se părea că toată munca de laborator pe care o făcusem înainte şi care m-ar fi putut aduce pe calea cea dreaptă a artei noi, nu dădea nici un rezultat, şi că mă aflam iarăşi într-un punct mort, din care nu aveam nici o ieşire. Cuprins de îndoieli, mi-a fost dat să mă frămînt multă vreme pînă să înţeleg adevărul, îndeobşte recunoscut, că în meşteşugul nostru orice lucru nou, pentru a ajunge un dar personal şi organic, o a doua natură, trebuie să ia mai întîi drumul *obişnuinţei.* Abia după aceasta poţi să foloseşti elemente noi fără să te gîndeşti la mecanica lor. Aforismul acesta se explică şi în cazul de faţă : pentru ca *starea de spirit creatoare* să-i vină în ajutor unui actor, ea trebuie mai întîi să se infiltreze în el în chip firesc, şi să prezinte astfel un aspect de omogenitate. Altminteri, fără să-şi dea seama, actorul nu va face decît să copieze forma exterioară a orientării de stînga fără s-o justifice lăuntric.

Din acel moment mi-am redus pretenţiile, luînd hotărîrea să mă limitez la probleme mai simple, ca să aplic în cazul lor tot ce găsisem în cursul experienţelor mele de laborator.

I. A. SAŢ ŞI L. A. SULERJIŢKI

Spectacolul „Drama vieţii" s-a distins şi prin faptul că a prilejuit debutul a doi oameni excepţional de talentaţi, care au avut de jucat mai tîrziu roluri importante în arta teatrului nostru. Unul din ei, după cum am mai spus, era L. A. Sulerjiţki [172], care a ajuns regizor, făcîndu-şi ucenicia pe lîngă mine, iar celălalt era muzicianul şi compozitorul I. A. Saţ [173] care activase în cadrul Studioului de pe Povarskaia, iar pe urmă fusese încadrat în Teatrul de Artă.

Cred că în cursul existenţei teatrului, I. A. Saţ a fost cel dintîi care a dat exemplu de felul cum trebuie să se compună muzica de scenă, ţinîndu-se seama de condiţiile speciale cerute de teatru. Înainte de a-şi începe lucrarea, asista la toate repetiţiile, luînd parte alături de regizori la studierea planului punerii în scenă şi la studierea piesei. Iniţiat în toate subtilităţile concepţiei regizorale, el înţelegea şi simţea tot atît de bine ca şi noi unde, adică în ce pasaj al piesei, şi pentru ce anume, era nevoie de muzica lui pentru a-l ajuta pe regizor la făurirea atmosferei generale a piesei, sau pe actor la completarea unor anumite elemente în vederea redării unor părţi ale rolului, sau pentru relevarea ideii de bază a piesei. Formula apoi şi fixa în teme sau fraze muzicale chintesenţa fiecărei repetiţii, alcătuindu-şi astfel materialul pentru lucrarea pe care o avea de făcut şi pe care o scria în ultimul moment, după ce toţi ne pierdeam orice speranţă. Procesul de compunere se desfăşura cam în felul următor : Ilia Saţ îi ruga pe cei ai casei să-l încuie în camera lui şi să nu-i dea drumul pînă nu va fi sfîrşit partitura. Dorinţa îi era îndeplinită întocmai, şi uşa nu se mai deschidea decît pentru ca să i se dea prizonierului voluntar cîte ceva de mîncare. Timp de cîteva zile şi nopţi, se auzeau din camera lui acorduri şi armonii triste şi solemne, declamaţii caraghioase şi afectate, care-l apropiau se vede de tema muzicală. Apoi totul se liniştea şi zile întregi nu se mai auzea nimic. Familiei i se părea că prizonierul plînge ; credeau că i s-a întîmplat ceva, dar nu îndrăzneau să-i bată la uşă, deoarece contactul cu lumea dinafară în aceste momente ar fi putut să ucidă în Saţ orice pornire creatoare. O dată compoziţia terminată, compozitorul o cînta în faţa noastră, a mea şi a lui Sulerjiţki, care era un bun muzician. Apoi, după orchestrare, Saţ făcea o repetiţie cu muzicanţii şi ne-o cînta din nou, supunînd-o unei serii întregi de operaţii lungi şi chinuitoare pentru el, în decursul cărora se tăia tot ce era prea mult, pentru a se concentra esenţialul. După cea de a doua revizuire, compozitorul se încuia din nou în cameră, îşi transcria din nou lucrarea, o repeta cu orchestra şi o supunea unei noi operaţii pînă ce, în sfîrşit, ajungea la rezultatul dorit. Iată de ce muzica lui era totdeauna organică, făcînd parte integrantă din spectacol. Compoziţiile lui I. A. Saţ erau mai mult ori mai puţin izbutite, însă întotdeauna se distingeau prin originalitatea lor, de operele similare ale confraţilor săi. Muzica

pentru „Drama vieţii" fusese una din contribuţiile principale, ba chiar o podoabă a spectacolului.

Cealaltă figură de seamă apărută la orizontul teatrului pe cînd se punea în scenă „Drama vieţii", a fost prietenul meu Leopold Antonovici Sulerjiţki, sau cum îi spuneam noi „simpaticul Suler". Era un om admirabil, cu un talent remarcabil, care a jucat un rol de seamă în viaţa teatrului nostru şi a avut o deosebită importanţă în viaţa mea artistică.

Imaginaţi-vă un omuleţ, cu picioare scurte, cu o constituţie robustă, dispunînd de o mare forţă fizică, cu o faţă frumoasă, inspirată şi întotdeauna vioaie, cu ochi zîmbitori, senini, cu buzele fine, cu mustăcioară şi o barbă *à la* Henric IV.

Temperamentul lui excepţional dădea viaţă oricărui lucru pe care punea mîna. Era înzestrat cu un talent multilateral ce se manifesta atît în domeniul picturii cît şi în acela al muzicii şi al literaturii. Viaţa lui a fost un şir de tot soiul de aventuri. Cîte meserii n-a avut! A fost mai întîi pescar în Crimeia, apoi matroz pe o navă, făcînd în cîteva rînduri înconjurul lumii; a fost zugrav, argat şi vagabond, în cele din urmă revoluţionar militant, adept al lui Tolstoi, pe lîngă care a stat multă vreme, transcriidu-i pe curat manuscrisele. Fiind chemat în armată, pentru stagiul militar, Sulerjiţki a refuzat, delict pentru care a fost judecat şi închis, apoi a fost dus într-o casă de nebuni, pentru ca mai tîrziu să fie deportat în îndepărtata fortăreaţă Kuşka. După ispăşirea pedepsei, întorcîndu-se la Moscova, a primit din partea lui L. N. Tolstoi însărcinarea de a conduce secta duhoborilor din Caucaz pînă în Canada. Trecînd prin nenumărate peripeţii care i-au pus de multe ori viaţa în primejdie, Leopold Antonovici a izbutit să-şi ducă la bun sfîrşit misiunea lui dificilă. A fost timp de doi ani în Canada în fruntea tuturor lucrărilor sectei duhoborilor pentru organizarea noii colonii. În această calitate, el era socotit reprezentantul lor, avînd contact cu autorităţile americane. O iarnă întreagă a trăit într-un cort, lucru de pe urma căruia sănătatea lui s-a resimţit. La întoarcerea în ţară a fost nevoit să ducă o viaţă de lipsuri: cum nu avea voie să se stabilească la Moscova, a locuit în cantonul unui acar, dormind deseori şi pe stradă. În această perioadă a nimerit la noi la teatru, devenind în scurtă vreme prietenul tuturor. Neavînd o funcţie precisă, lua parte la toate muncile cerute de nevoile întreprinderii; Suler era prezent peste tot, fie că era nevoie să mute dintr-un loc

într-altul decorurile, fie că era nevoie să se picteze ceva ; fie că trebuiau cusute costume, fie că trebuiau făcute panouri sau să se repete cu cineva, sau să țină locul sufleurului. Făcea orice.

După ce s-a însurat, a căutat să-și organizeze viața și a intrat la teatru în calitate de asistent al meu la punerea în scenă a piesei „Drama vieții". Asupra activității pe care a desfășurat-o de aci înainte, voi reveni mai tîrziu.

CATIFEAUA NEAGRĂ

Cu toată dezamăgirea pe care mi-au produs-o metodele folosite în montările mele, a trebuit totuși deseori să lucrez în mod intens în acest domeniu, lucru pe care-l făceam nu fără o oarecare pasiune. Punerea în scenă a piesei lui Maurice Maeterlinck „Pasărea albastră", care a ridicat probleme tehnice complicate, m-a făcut să reiau această muncă. Mai înainte de a începe experiențele și investigațiile, am cîntărit, poate pentru a suta oară, toate avantajele și dezavantajele pe care le prezentau mijloacele de punere în scenă existente pe atunci în teatru, adică imperfecțiunile mecanismului scenic și ale arhitecturii teatrului etc. Gîndindu-mă la aceste lucruri, judecam în felul următor :

Cînd pictorul face o schiță în ulei, toate tonurile și liniile sînt armonioase. Azurul pronunțat al cerului, nuanța ușoară a verdeței, cu conturul neclar al frunzelor, care se confundă treptat cu frunzișul tufelor vecine, vîrfurile pomilor aurite de soare care se pierd în văzduh de parcă s-ar topi în el, toate acestea conferă schiței o gingășie nespusă. El pictează pe pînză sau pe hîrtie, care au două dimensiuni, adică lungime și lățime (sau înălțime). Scena însă dispune de o dimensiune în plus, și anume adîncimea cu mai multe planuri, care în schiță, pe suprafața netedă a pînzei sau a hîrtiei se exprimă cu ajutorul perspectivei. Abia cînd transpui schița pe scenă ești nevoit să-i mai adaugi tabloului pictorului și a treia dimensiune, adică adîncimea. Nici o schiță (și mai ales de peisaj) nu suportă această operație. Cerul de azur uniform, senin, al schiței se rupe în cinci sau chiar mai multe părți, după numărul planurilor de culise ale scenei. Bucățile cerului tăiat atîrnă deasupra în șuvițe, de la arlechin pînă la fundal, după planuri măsurate

matematic. Ele par niște prosoape albastre, muiate în sineală și puse la uscat. Pe limba teatralicească ele se numesc sufite.

O, ce ți-i și cu sufitele astea teatrale! În ciuda etericului și a transparenței lor, retează vîrfurile clopotnițelor, ale copacilor, ale acoperișurilor, ale caselor, dacă acestea au avut imprudența să se situeze dincolo de imaginarul azur al sufitei teatrale. Fiecare din aceste sufite spînzură de ștanga rivaltei (un jgheab lung de metal cu o mulțime de becuri electrice în el). O rivaltă luminează mai tare, alta mai slab, făcînd ca nuanța albastră a fiecărei sufite să fie firește alta și să nu se lege cu nuanțele sufitelor din față și din fund, ci să contrasteze puternic cu ele. Acest dispozitiv descompune și mai mult unitatea cerului de azur. Pentru a evita prosoapele albastre, sufitele, pictorii decoratori recurg la tot felul de procedee. Bunăoară, ei întind crengi de copaci cu frunziș peste toată deschizătura scenei, din partea stîngă spre dreapta, și invers, obținînd astfel bolți de frunziș care atîrnă în șiruri pe toate planurile de pod al scenei. Din albastre ca cerul cum erau, sufitele ajung prin urmare să fie verzi, ca frunza. Dar dacă prosoapele s-au preschimbat din albastre în verzi, credeți că situația e întrucîtva salvată?

În tabloul unui pictor nu vezi nici sufite, nici culise, nici decoruri care înfățișează tufe sau movile verzi și văgăuni. Pe scenă însă, cu cea de a treia dimensiune a ei, nu te poți lipsi de ele. Îți face impresia că decorurile și culisele sînt decupate din tablou, unul cîte unul, și sînt trecute pe scenă ca părți separate, independente. Iată, de pildă, vedem pe schiță un copac, iar dincolo de el, în perspectivă, colțul unei case, apoi clăi cu fîn ș.a.m.d. Se impune nevoia să fie separate unele de altele și făcute cîteva culise care să se înșiruie pe planuri ce merg în adîncime pînă-n fundul scenei: o culisă înfățișează un copac, alta — colțul casei, a treia — clăile cu fîn. În altă schiță se văd copaci și tufișuri. Frunzișul lor se contopește. E greu să observi unde se termină tufa și unde începe copacul. Această trecere gradată este fermecătoare, atît în schiță, cît și în natură. Pe scenă lucrurile stau însă altfel. Culisa teatrală, desprinsă din schiță și ajunsă parte independentă a decorului, capătă contururi tari și bine definite, de carton sau de lemn. Grosolănia conturului de lemn pentru întruchiparea frunzișului este o particularitate negativă și tipică a culisei teatrale. Fermecătoarea finețe a contururilor la pictor, e inevitabil mutilată pe scenă.

Există însă ceva și mai rău. La a treia dimensiune, adică la adîncimea scenei și a decorurilor, pictorul se lovește de podeaua

îngrozitoare a scenei. Cum să ascundă suprafaţa ei mare, netedă, cu scînduri murdare ? Cum s-o deniveleze, să construiască alte suprafeţe înclinate, să facă trape ? Nu ştiţi ce înseamnă să construieşti o scenă întreagă în cursul unui scurt antract ! Gîndiţi-vă cum se îngreuiază şi se prelungeşte spectacolul. Totuşi, să admitem că s-a făcut şi asta. Cum să ascundem însă pe podeaua scenei planurile împărţite matematic, cu liniile drepte ale culiselor şi decorurilor ? Trebuie să fii foarte abil, foarte ingenios şi să cunoşti bine scena, pentru a putea lupta cu asemenea greutăţi, pentru a le evita şi a le camufla în decoruri, întocmai ca pe o schiţă.

Iată şi alte noi greutăţi : schiţa pictorului e făcută cu vopsele de ulei vii şi expresive sau în acuarelă gingaşă, sau în guaşă, pe cînd decorul este pictat cu o vopsea oribilă, amestecată cu clei. Cel care comandă decorurile cere ca în ulcică să se pună cît mai mult clei, altminteri vopseaua se cojeşte şi se preface într-un praf usturător, foarte dăunător plămînilor şi gîtului, iar decorul îşi pierde din strălucire şi prospeţime. Dar pe de altă parte, o cantitate mare de clei dă vopselelor o nuanţă murdară.

Toate acestea la un loc fac de cele mai multe ori să recunoşti cu greu schiţa pictorului în decorul de pe scenă. Orice ar face pictorul, el nu va putea niciodată învinge materialitatea lipsită de poezie şi grosolănia decorului teatral.

Teatrul şi în consecinţă şi decorurile sînt convenţionale prin firea lucrurilor şi altfel nu pot fi.

Să rezulte de aici că un spectacol va fi cu atît mai bun, cu cît se va face mai mult uz de convenţionalism ? Şi că toate convenţiile folosite în teatru sînt deopotrivă de bune şi de recomandabile ? Există unele convenţii bune, iar altele proaste. Cele bune pot fi nu numai admise, ba chiar, în unele cazuri, considerate ca binevenite, pe cînd cele de proastă calitate trebuie cu totul suprimate.

Convenţionalismul teatral de bună calitate îl constituie însuşirea sa scenică în cel mai bun sens al cuvîntului. Şi are calităţi scenice orice lucru care vine în ajutorul interpretării şi spectacolului în sine. Aceste elemente ajutătoare trebuie astfel îndrumate ca prin ele să se atingă scopul esenţial al creaţiei. De aceea eficiente şi scenice sînt numai acele convenţionalisme care înlesnesc actorilor şi spectacolului în sine crearea unei vieţi spirituale şi adînc omeneşti atît în ansamblul piesei cît şi separat, în fiecare dintre roluri. Această viaţă trebuie să fie convingătoare, neputîndu-se organiza

în condiţii vădit false ori înşelătoare. Pe scenă, ca minciuna să fie convingătoare, trebuie să se prefacă în adevăr, sau să fie veridică, iar adevăr pe scenă este acel lucru în care crede sincer actorul, pictorul şi spectatorul. De aceea şi convenţionalismul trebuie să reflecte pe scenă adevărul, adică să fie veridic şi să poată fi crezut atît de actor, cît şi de spectator.

Convenţionalismul de bună calitate trebuie să realizeze frumosul. Frumosul însă nu este ceea ce înşeală publicul la teatru şi-i ia ochii, ci ceea ce înalţă spiritul omenesc pe scenă şi de pe scenă, adică simţămintele şi gîndurile artiştilor şi ale spectatorilor.

Oricare ar fi punerea în scenă a regizorului şi jocul actorilor, realiste, convenţionale, de stînga ori de dreapta, impresioniste sau futuriste, ceea ce li se cere în primul rînd este să fie convingătoare, adică veridice, sau verosimile, frumoase, adică artistice, înălţătoare, şi să redea adevărata viaţă a spiritului uman, fără de care arta nu poate exista.

Convenţionalismul care nu răspunde acestor necesităţi trebuie considerat de calitate inferioară.

Culisele, decorurile, podeaua scenei, cartonul, vopselele cu clei, planurile scenei contribuie în majoritatea cazurilor la crearea unui convenţionalism teatral de proastă calitate, neconvingător, fals şi urît, care stînjeneşte creaţia actorului, transformînd Teatrul cu *T* mare în teatru cu *t* mic.

Toate aceste convenţionalisme de proastă calitate ale decorurilor teatrale strică schiţa pictorului care este şi ea convenţională, însă în sensul bun al cuvîntului.

N-au decît localurile de petrecere să folosească convenţionalism de proastă calitate, dar în Teatrul cu T mare el trebuie să fie, o dată pentru totdeauna, condamnat fără cruţare.

În ultima vreme se ia drept bun-gust şi rafinament cultul convenţionalismului teatral, fără a i se analiza cu severitate în prealabil calităţile. Atît în jocul actorilor cît şi în punerea în scenă, convenţionalismul teatral e considerat drept o naivitate candidă. Oamenii care creează fără să simtă în adîncime lucrurile caută să pară naivi şi cred în propria lor naturaleţă, chipurile copilărească.

De vreme ce mi-am pierdut încrederea în mijloacele cunoscute ale montărilor teatrale, am declarat război teatralismului de proastă calitate şi m-am adresat convenţionalismului bun, nădăjduind că el îl va înlocui pe cel rău, pe care-l uram. Cu alte cuvinte, simţeam

nevoia unor principii noi pe care să se întemeieze viitoarele montări ale teatrului nostru.

Iată care mi-au fost exigenţele de ordin general cînd am pornit la noi căutări de forme exterioare în montare. Mi se părea pe atunci că toate metodele şi mijloacele de montare, găsite şi născocite pînă la acea epocă, fuseseră uzate în întregime. Unde să caut mijloace noi? Să creez un studio special pentru latura decorativă a punerilor în scenă? Dar nu aveam bani pentru asta, căci eram înglodat în datorii de pe urma „Societăţii de artă şi literatură" şi a „Studioului" din Povarskaia. În locul atelierului permanent, trebuia să mă mulţumesc cu unul temporar, mobil.

Ne-am hotărît să procedăm în felul următor: să-i chemăm într-o bună zi la mine acasă pe toţi amatorii şi pe cei care se interesează de această problemă, să aducem şi tot felul de material de lucru, adică hîrtie, carton, culori, creioane, desene, cărţi, tablouri, schiţe, lut pentru modelat, bucăţi şi eşantioane de pînză de diferite nuanţe, şi fiecare să se străduiască să exprime într-o formă sau alta tot ceea ce i se năzare: fie o machetă pentru scenă, fie o nouă arhitectură de teatru, fie un nou principiu de decoraţie ori părţi izolate de decor şi costume, sau o combinaţie originală de culori, un simplu truc sau noi mijloace scenice, fie o nouă metodă şi un nou stil de punere în scenă etc. etc. În seara stabilită s-au prezentat puţini amatori. A venit prietenul meu Sulerjiţki, pictorul Egorov, care pe vremea aceea lucra în teatru, răposatul artist G. S. Burdjalov (de specialitate tehnician) şi eu. În seara aceea de cercetări ne-am dovedit cu toţii lipsiţi de idei creatoare, şi chiar de probleme şi de cerinţe precise, şi am formulat numai exigenţe de ordin general. Nimeni nu era mulţumit de vechiul principiu de decor care îi plictisise pe toţi, dar nimeni nu ştia cum ar putea fi înlocuit. Aşa stînd lucrurile, eforturile noastre n-au putut avea la început nici un spor. Greul era să urneşti din loc cercetările, să găseşti un ţel, o bază, un teren de plecare, un principiu, sau măcar o simplă iluzie scenică de care să te poţi agăţa. Investigaţiile noastre dibuiau într-o dezorientare totală. Pînă n-ai de ce să te agăţi, te simţi de parcă n-ai avea pămînt sub picioare. Vrei să cauţi ceva — dar unde şi în ce fel, nu se ştie. Îţi sleieşti simţurile şi gîndurile creatoare, dai din colţ în colţ prin cameră, începi un lucru şi apoi îl laşi baltă. Combini culorile stofelor, schiţezi dimensiunile scenei, suprafaţa podelei, cauţi să te loveşti de un lucru întîmplător şi, pornind de

la el, nădăjduieşti să găseşti un principiu important pentru montare. Noi, creatorii de nevoie de atunci, lucram fără avînt.

Şi iată că deodată se ivi „neprevăzutul". O întîmplare fericită ne este de un mare ajutor în meseria noastră. Unele principii de punere în scenă despre care se scriu lungi articole în ziare şi reviste, despre care se ţin referate şi care aproape că dau baze cu totul noi artei, sînt în realitate datorite întîmplării. Aşa s-au petrecut lucrurile şi în cazul de faţă. Mi-a trebuit la un moment dat, o bucată de catifea neagră, care dispăruse, deşi o zărisem abia cu cîteva clipe înainte. Am pornit s-o căutăm pretutindeni, cu toţii, am răscolit cuferele, cartoanele, mesele, întreaga cameră, dar catifeaua intrase parcă în pămînt. Ridicîndu-mi întîmplător privirea, am zărit-o atîrnînd drept în faţa noastră. Cum de n-o zărise nimeni pînă atunci ? Foarte simplu : pentru că în spatele ei atîrna pe perete o altă bucată de catifea neagră, mai mare. Pe un fond negru, negrul nu se mai poate distinge. Mai mult decît atît, bucata aceasta de catifea, fiind azvîrlită pe un scaun, acoperise spătarul acestuia, transformîndu-l în taburet. Nimeni dintre noi nu se putuse dumiri la început unde dispăruse spătarul şi cum de se ivise în cameră o mobilă necunoscută.

Evrica ! Descoperisem un nou principiu ! Găsisem fundalul care putea acoperi adîncimea scenei şi care putea crea totodată, în cadrul ei, un plan unic, negru — nu cu trei ci numai cu două dimensiuni — deoarece podeaua acoperită cu un material negru, culisele şi sufitele confecţionate din acelaşi material, ar face una cu catifeaua neagră a fundalului, astfel că adîncimea ar dispare, iar deschizătura scenei în toată lăţimea şi înălţimea ei s-ar umple cu o întunecime compactă. Pe acest fond s-ar putea adăuga pete albe sau colorate care ar exista independent, numai prin ele însele şi pentru ele, în cuprinsul uriaşului spaţiu al cadrului scenic. Oare faptul că avem putinţa de a reduce cîmpul vast de spectaculozitate al scenei care distrage privirile, şi o dată cu ele atenţia, pînă la proporţiile unui spaţiu restrîns, chiar al unei mici pete de culoare asupra căreia să se concentreze interesul tuturor spectatorilor, nu constituie oare pe drept cuvînt o descoperire mult aşteptată ?

La drept vorbind, această născocire părea nouă numai din pricină că, fiind descoperită de multă vreme, fusese uitată de toţi. Faptul că „negrul dispare pe un fond negru" era o noutate banală, era arhicunoscutul principiu al camerei obscure. În orice panoptic, dispar şi reapar în mod surprinzător, şi sub ochii spectatorilor, tot

felul de obiecte şi de persoane. Cum de a fost cu putinţă ca unui astfel de principiu practic şi nespus de comod să nu i se fi dat vreo întrebuinţare scenică ? Totuşi, cît de folositor şi cît de necesar îi poate fi el teatrului, şi mă gîndesc mai ales la cazul piesei „Pasărea albastră", a cărei punere în scenă nu fusese realizată numai din pricina imperfecţiunii constatate în mecanica scenei.

Am înţeles de îndată, că acest nou principiu putea simplifica o seamă de exigenţe tehnice legate de transformările pe care le cerea piesa lui Maeterlinck. Iar dacă lucrurile stăteau aşa, atunci dorinţa ne putea fi înfăptuită, şi piesa atît de dragă nouă, „Pasărea albastră", pusă în scenă. Fantezia începu să zburde, iar gîndul să lucreze : zarea se luminase.

Oamenilor nu li se întîmplă deseori acest lucru. Am alergat în camera mea ca să-mi clarific gîndurile şi impresiile care mă năpădiseră şi să-mi notez ceea ce aş fi putut să uit după ce clipa de inspiraţie ar fi trecut. Nici Columb, cînd a descoperit America, n-a fost mai înflăcărat ca mine în seara aceea. Eram plin de încredere în însemnătatea noii mele descoperiri. Cîte combinaţii şi cîte trucuri scenice nu-mi stîrnea atunci în minte catifeaua neagră ! În diferite locuri, în deschizătura scenei acoperită cu catifea neagră, puteau să apară ca pe o uriaşă foaie de hîrtie neagră, sus, jos, în părţi, pretutindeni, chipurile sau chiar întreaga siluetă a actorilor, sau grupuri întregi de actori, sau, în sfîrşit, toate elementele de decor ce-ar putea să apară şi să dispară în văzul spectatorilor cu ajutorul bucăţilor de catifea ! Pe graşi îi voi putea face slabi aplicînd costumului o bucată de catifea neagră care reduce tot ce e de prisos. Se vor putea tăia fără durere mîinile şi picioarele, se va putea evapora trupul, se va putea tăia capul, acoperind părţile amputate cu bucăţi de catifea...

Ca o consecinţă a acestei seri, experienţele şi cercetările noastre au luat o altă întorsătură. Am organizat într-o încăpere izolată, ferită de ochii curioşilor, o cameră obscură, mare şi acolo, împreună cu acelaşi grup de oameni, am început să facem diferite încercări : am dat, astfel, de urma unei serii întregi de posibilităţi şi efecte scenice. Începuserăm să ne credem mari inventatori, cînd... speranţele noastre, întemeiate pe valoarea tehnică a catifelei negre, s-au dovedit a fi trecut cu mult dincolo de realitate. De exemplu, dispariţia şi apariţia decorurilor din diferite părţi ale scenei s-a dovedit a fi un truc prea dibaci, care se potrivea mai degrabă unui teatru de revistă decît unui teatru serios. Iar cînd văzurăm scena

îmbrăcată toată în catifea neagră şi transformată într-un spaţiu sumbru, sinistru, am simţit parcă o adiere funebră.

Isadora Duncan, care din întîmplare se afla de faţă, exclamă îngrozită :

— *C'est une maladie !* *

Şi avea dreptate.

„Nu-i nimic !" ne mîngîiam noi. „Vom aplica acelaşi principiu, dar vom folosi o catifea vopsită în altă culoare."

Descoperirea noastră se dovedi utilă, dar numai în cazul catifelei negre, care absoarbe razele de lumină şi uneşte perspectivele şi cea de a treia dimensiune într-un singur plan. Cu alte tonalităţi cromatice nu se poate obţine un efect asemănător, iar cea de a treia dimensiune rămîne în picioare ca şi la celelalte decoruri obişnuite.

Soarta a avut însă grijă de noi şi ne-a trimis piesa lui Leonid Andreev „Viaţa Omului".

— Iată un caz în care necesitatea acestui fond devine evidentă, — am exclamat citind piesa.

„VIAŢA OMULUI"

Leonid Nikolaevici Andreev era unul dintre vechii prieteni ai teatrului nostru. Prietenia noastră data de pe vremea cînd făcea ziaristică şi-şi semna articolele despre teatru cu numele de James Lynch. Avînd o reputaţie de literat şi dramaturg bine stabilită, L. N. Andreev îşi exprima deseori regretul că nici una dintre piesele lui nu fusese reprezentată de teatrul nostru. Am hotărît prin urmare să înscriem în repertoriu noua lui piesă „Viaţa Omului", deşi prin stilul ei artistic se deosebea de celelalte piese din repertoriul Teatrului de Artă.

Se înrădăcinase părerea pe care nu o puteam zdruncina cu nici un chip, că teatrul nostru ar fi un teatru realist, că pentru noi nu prezintă interes decît ceea ce este luat din viaţă, şi că restul, irealul, abstractul şi celelalte formule ne lasă indiferenţi.

Adevărul era cu totul altul. Pe atunci mă simţeam atras tocmai de ireal în dramă şi căutam mijloace noi pentru a-i da o expresie

* E boală curată ! (în limba franceză). (N. trad.)

scenică potrivită. Aşadar, piesa lui Leonid Andreev era cît se poate de potrivită năzuinţelor mele,[174] cu atît mai mult cu cît găsisem trucul exterior necesar punerii ei în scenă, graţie acelei catifele negre care nu-mi adusese încă nici o deziluzie. Ce-i drept, îmi părea rău să prezint pentru întîia oară descoperirea mea într-altă piesă decît în „Pasărea albastră", căreia îi fusese de fapt consacrată. Totuşi, presupunînd că domeniul de întrebuinţare a catifelei va fi cu mult mai mare decît s-a dovedit în realitate, am socotit că noua metodă poate fi folosită nu la una, ci la un şir întreg de puneri în scenă. Pentru piesa lui Andreev fondul negru se potrivea de minune. Cu el se putea vorbi despre eternitate. Creaţia sumbră a lui Leonid Andreev, pesimismul lui, răspundeau întocmai stărilor sufleteşti pe care le aducea pe scenă catifeaua neagră. Mediocritatea vieţii omeneşti se prezintă la L. Andreev tocmai ca într-o ceaţă neagră, ca într-o nebuloasă. Pe un asemenea fond, apariţia înfiorătoare a personajului denumit de autor *Cineva în cenuşiu* pare şi mai spectrală. Ea este vizibilă, şi totodată parcă nevăzută. Se simte prezenţa abia deslușită a cuiva care dă piesei o nuanţă de fatalitate. Viaţa măruntă a omului trebuie introdusă tocmai în miezul acestei nebuloase sumbre, astfel încît întreaga aparatură dramatică să facă impresia unui lucru întîmplător, vremelnic, fantomatic. În piesa lui Andreev, din pricina generalităţii ei, viaţa omului pare mai degrabă o schemă a vieţii, un contur general al ei. Am căutat să redau această schemă şi în decor, făcîndu-l din frînghii. Ca nişte linii drepte dintr-un desen schematic, aceste frînghii se mărgineau doar să marcheze contururile camerei, ferestrelor, uşilor, meselor şi scaunelor.

Imaginaţi-vă că pe o uriaşă foaie neagră, aşa cum apărea din sală portalul scenei, sînt trase linii albe, care schiţează în perspectivă contururile unei încăperi şi ale mobilierului. Dincolo de aceste linii simţi din toate părţile o înspăimîntătoare adîncime fără fund.

Era firesc ca în cuprinsul acestei camere şi oamenii să apară schematic, nu cu întreaga lor fiinţă fizică, ci tot sub un aspect de scheme umane. Costumele lor erau schiţate şi ele prin linii. Acoperite cu catifea neagră care se contopea cu fondul negru al scenei, unele părţi din trupul lor dispăreau. În această schemă a vieţii se naşte schema omului salutat de schemele rudelor şi ale cunoscuţilor lui. Cuvintele rostite exprimau nu o bucurie vie, ci numai procesul verbal formal al acestui sentiment. Exclamaţiile păreau scoase nu de voci însufleţite, ci de pîlnia unui gramofon. Această viaţă stu-

pidă, fantomatică, asemănătoare unui vis, apărea cu totul pe neașteptate sub ochii spectatorilor, din întuneric, și tot atît de neașteptat dispărea. Oamenii nu intrau și nici nu ieșeau pe uși, ci răsăreau deodată pe proscenium și dispăreau apoi în întunericul nemărginit.

Decorul tabloului doi, care înfățișează tinerețea Omului născut în actul întîi, și a tinerei sale soții, e conturat în culori mai vesele, mai trandafirii. Și actorii înșiși dau mai multe semne de viață. În tonul din scenele de dragoste și în provocarea tinerească la duel, pe care Omul i-o adresează Destinului, se simte cîteodată ceva asemănător cu extazul. Dar flacăra entuziasmului vieții, abia aprinsă în tinerețe, se stinge în actul al treilea, în mijlocul convenționalismului societății mondene. Marea sală de bal, mărturie a traiului luxos și a bogăției Omului, este conturată cu șnururi de culoare aurie. O orchestră de stafii cu un dirijor fantomatic, o muzică melancolică, două fete dansează lipsite de viață, iar pe primul plan, de-a lungul rampei se află un întreg șir de monștri : bătrîne și bătrîni miliardari, fete și miri bogați, cucoane gătite... Decorul luxos dar lugubru, încărcat cu aur, rochiile femeilor făcute din materiale cu pete de culori țipătoare, fracurile negre, fețele obtuze, satisfăcute, nemișcate...

— Ce frumos ! Ce somptuos ! Ce bogat !... — se minunau musafirii lipsiți de vlagă.

Se crea astfel grotescul, foarte la modă în vremurile acelea.

În tabloul al patrulea, viața care abia începuse se prăbușește la fund. Pierderea singurului lor copil frînge puterile perechii îmbătrînite, cei doi eroi ai piesei. În clipa deznădejdii, ei se roagă Celui îmbrăcat în cenușiu, dar el tace cu tîlc. Tatăl, înnebunit de durere, se aruncă asupra lui cu pumnii strînși, dar figura misterioasă se topește în spațiu și oamenii rămîn cu durerea lor, fără ajutorul puterilor care hotărăsc soarta.

Moartea Omului, care s-a dedat la beție din pricina durerii, e reprezentată în ultimul tablou într-o cîrciumă și e un adevărat coșmar. Parcele negre, în mantii lungi, amintesc șobolanii care-și tîrăsc pe jos cozile : șoapta lor senilă, sîsîiala, tusea și bombănitul lor provoacă groază și creează presimțiri. Apoi, deodată, apar din întuneric, pe proscenium, cîte una sau mulțimi întregi de siluete de beți care se topesc din nou în întuneric. Ele scot strigăte răgușite, gesticulează disperat sau dimpotrivă, încremenesc într-o stare de moleșeală tîmpă de alcoolici, întocmai ca vedeniile dintr-un

delir. Timp de o clipă ele au făcut să răsune camera de ţipete, apoi au tăcut din nou, lăsînd ca o urmă, nişte suspine nelămurite, o răsuflare de beţiv. În clipa morţii Omului se înălţau o sumedenie de figuri omeneşti gigantice, care atingeau tavanul, zburau prin aer, iar de jos, de sub podea, apăreau reptile... Se crea o adevărată bacanală, pe care probabil că o văd în halucinaţiile lor, în timpul agoniei, cei ce se chinuie să moară. Dar iată şi lovitura de graţie, lovitură groaznică, răsunătoare, care pătrunde trupul şi sufletul, şi viaţa Omului se stinge... Totul dispare : şi Omul şi vedeniile, şi coşmarul cu beţivii. Doar din întunericul fără fund, fără sfîrşit, apare uriaşa figură a Celui îmbrăcat în cenuşiu. Cu o voce fatală, hotărîtă, de oţel, el rosteşte o dată pentru totdeauna osînda întregii omeniri.

Am izbutit să obţinem toate aceste efecte exterioare cu ajutorul catifelei negre, care a jucat în acest spectacol un rol deosebit de însemnat. Atît piesa cît şi punerea în scenă s-au bucurat de un succes uriaş. Şi de data aceasta s-a spus că am făcut noi descoperiri în artă. Dar, în ciuda dorinţei noastre, noutăţile aduse nu depăşeau cadrul decorativ care izbutise în această împrejurare să-mi distragă atenţia de la expresia actoricească a conţinutului dramatic. Iată de ce acest spectacol nu ne-a adus, în ce ne priveşte, nimic nou. Fiind smulşi din realism, noi, actorii, nu mai simţeam un teren sigur sub picioare. Şi ca să nu rămînem în aer şi să nu fim nici în car nici în căruţă, după cum era firesc, ne-am îndreptat nădejdile către acel ceva exterior, mecanic, cu care eram obişnuiţi, adică ne-am întors iarăşi la manierismul actoricesc rutinier, tipicar, care printr-o inexplicabilă confuzie este luat drept „stil înalt" în interpretarea artistică.

În ciuda marelui succes obţinut de acest spectacol, n-am fost satisfăcut de rezultate, dîndu-mi perfect seama că ele nu adăugaseră nimic nou artei noastre actoriceşti.

IN VIZITĂ LA MAETERLINCK

Venea rîndul „Păsării albastre" pe care ne-o încredinţase Maeterlinck. Piesa poetului belgian avea să vadă pentru prima oară lumina rampei la Moscova şi aceasta, în cadrul Teatrului de Artă.

O asemenea răspundere mă obliga să mă sfătuiesc îndeaproape cu autorul şi, cum primisem o invitaţie din partea lui M. Maeterlinck, m-am gîndit să folosesc prilejul oferit de vacanţa de vară şi să-l vizitez [175]. Locuia în fosta mînăstire St. Vandrille din Normandia la şase ceasuri depărtare de Paris, mînăstire în posesia căreia tocmai intrase.

M-am pregătit de drum după obiceiul rusesc, adică încărcîndu-mă cu o mulţime de pachete şi pacheţele, cu daruri, bomboane etc. Pe cînd mă aflam în vagon, m-am simţit cuprins de emoţie. Şi cum putea fi altfel ! Doar mă duceam la un celebru scriitor-filozof şi se cădea să pregătesc pentru întîlnire cîteva fraze alese şi pline de duh. Pentru orice eventualitate, mi-am însemnat pe manşetă cîteva fraze pompoase de salut ce mi-au trecut prin minte.

Şi iată că trenul a sosit în staţia terminus şi a trebuit să cobor. Pe peron nu se afla nici un hamal. Lîngă gară staţionau cîteva maşini ai căror şoferi se îmbulzeau în faţa portiţei de la intrare. Copleşit de mormanul de pachete ce-mi cădeau din mîini, m-am îndreptat spre ieşire. Mi s-a cerut biletul. Pînă să-l pot găsi prin buzunare, toate pachetele se împrăştiară pe jos, care încotro. Tocmai în acel moment critic l-am auzit pe unul dintre şoferi strigîndu-mă :

— Monsieur Stanislavski ? !

M-am întors şi am văzut un om în vîrstă, cu faţa rasă, cărunt, frumos, îndesat, purtînd un palton cenuşiu şi o şapcă de şofer. Omul mi-a venit într-ajutor, adunînd de pe jos lucrurile vraişte, ridicîndu-mi paltonul pe care de asemenea îl scăpasem şi punîndu-l cu grijă pe mînă ; după ce m-a condus la maşină, m-a poftit să stau lîngă el şi mi-a orînduit bagajele. Am pornit în viteză. Şoferul ocolea cu iscusinţă găinile şi copiii care se jucau în praful şoselei de ţară, deşi maşina zbura ca vîntul, nedîndu-mi putinţa să admir peisajul fermecătoarei Normandii. La o cotitură era cît pe ce să dăm peste o trăsură ce tocmai se ivise de după o stîncă. Conducătorul automobilului o ocoli însă cu măiestrie, fără măcar s-o atingă. Profitînd de faptul că încetinise viteza, am schimbat cîteva vorbe cu tovarăşul meu de drum despre maşină şi despre riscurile pe care le comportă viteza mare. În cele din urmă am întrebat ce mai face domnul Maeterlinck.

— Maeterlinck ? ! — făcu el mirat. — *C'est moi Maeterlinck !* *

* Eu sînt Maeterlinck (franc.). (N. trad.)

Am scos un strigăt de mirare, după care am izbucnit amîndoi în rîs. Aşa că frazele pompoase de salut nu ne-au fost de nici un folos. Această cunoştinţă făcută atît de simplu şi de neaşteptat ne-a apropiat de îndată unul de celălalt.

Mergeam pe un drum tăiat prin pădure care ducea la porţile mînăstirii. Lacătul zornăi şi porţile s-au deschis. Maşina, care părea anacronică în mijlocul acestui decor medieval, pătrunse în curte. Încotro ţi-ai fi aruncat privirile, se vedeau urmele cîtorva secole din cultura trecutului. Unele clădiri şi lăcaşuri de rugăciune erau în ruină, altele se păstraseră în bună stare. Ne-am oprit în faţa intrării refectoriului (noi îi zicem trapeză). Gazda mă conduse apoi într-o sală mare cu balcoane, coloane şi scări, împodobită peste tot cu sculpturi. Doamna Georgette Maeterlinck-Leblanc, o femeie foarte amabilă şi o interlocutoare inteligentă şi interesantă, îmbrăcată într-un costum normand de culoare roşie coborî treptele scării interioare.

Printre încăperile de la parter se afla sufrageria şi un salonaş, iar deasupra, la etaj, era un coridor, de-a lungul căruia erau rînduite chiliile. Chiliile călugărilor fuseseră transformate în dormitoare, în camere de lucru pentru Maeterlinck, pentru soţia lui şi pentru secretari, şi în locuinţe pentru personalul de serviciu. Acolo se desfăşura viaţa intimă, familială. Într-o aripă opusă, după ce treceai prin mai multe biblioteci şi capele, dădeai într-o încăpere mare, unde era instalată camera de lucru a scriitorului din care puteai ieşi pe o minunată şi străveche terasă. În această încăpere umbrită lucra Maeterlinck pe timpul căldurilor mari.

Odaia mea era într-altă parte a clădirii, într-un turn rotund, în fosta cameră a arhiepiscopului. Nu pot uita nopţile petrecute acolo, ascultînd zgomotele misterioase ale mînăstirii cufundate în întuneric, bătaia orologiului şi paşii paznicului. Atmosfera predispunea la misticism, şi se potrivea cu firea lui Maeterlinck. Trebuie să trag aici cortina asupra vieţii lui în intimitate, pentru a nu comite o indiscreţie şi a nu pătrunde într-un domeniu pe care l-am descoperit întîmplător. Pot spune numai atît că Maurice Maeterlinck era un om fermecător, o gazdă minunată şi un interlocutor plăcut. Am stat de vorbă zile întregi despre artă, şi-l bucura foarte mult faptul că un actor pătrundea în miezul artei sale, analizîndu-i esenţa. M. Maeterlinck era interesat în mod deosebit de tehnica lăuntrică a actorului.

Primele zile au trecut în discuţii generale ; făceam numeroase plimbări. Maeterlinck purta cu el o mică armă „Monte-Cristo". Pescuia într-un mic pîrîiaş. M-a pus în curent cu istoria mînăstirii, descurcîndu-se minunat în amestecul de diverse epoci ale căror urme le păstra. După cină, cînd se întuneca, porneau înaintea noastră oameni purtînd candelabre, iar noi alcătuiam o adevărată procesiune, străbătînd toate coridoarele întortocheate. Zgomotul de paşi pe lespezile de piatră, vechimea mînăstirii, licărul lumînărilor, misterul, toate acestea creau o stare de spirit neobişnuită.

Într-un salon retras, beam cafea şi discutam. La anumite ore rîcîia la uşă Jacquot, cîinele lui Maeterlinck. Stăpînul îi dădea drumul, spunînd că Jacquot s-a întors de la cafeneaua lui, care se afla în satul vecin unde îşi înfiripase şi el o mică poveste de dragoste. Cîinele avea orele lui cînd se întorcea acasă la stăpîn, îi sărea pe genunchi, şi atunci începea între ei o discuţie încîntătoare. Din ochii cuminţi ai cîinelui se vedea că înţelege totul. Jacquot mi-a apărut ca prototipul cîinelui pentru „Pasărea albastră" şi de aceea am căutat să-l cunosc mai îndeaproape.

Pentru a încheia cu aceste amintiri fugare despre minunatele zile pe care le-am petrecut la Maeterlinck şi la soţia lui voi povesti în cîteva cuvinte în ce fel a primit scriitorul proiectele de punere în scenă a piesei sale. La început am discutat pe larg caracteristicile acesteia şi cele ale rolurilor, stăruind asupra dorinţelor autorului însuşi. În aceste discuţii Maeterlinck se exprima foarte clar şi hotărît. Cînd convorbirile alunecau însă înspre problemele de regie, el nu-şi putea imagina cum vor fi realizate pe scenă indicaţiile lui. Atunci venea rîndul meu să-l lămuresc, întruchipînd fiecare personaj în parte, explicîndu-l şi lămurindu-i diferite trucuri. I-am jucat toate rolurile şi scriitorul a găsit cuvinte de laudă pentru toate observaţiile. Ca şi Cehov, Maeterlinck s-a dovedit a fi un om foarte de înţeles. Se pasiona uşor de ceea ce i se părea a fi reuşit şi se angaja cu uşurinţă pe calea arătată.

Ziua, în orele cînd scriitorul lucra, mă plimbam prin mînăstire cu soţia lui, visînd la punerea în scenă în aer liber a pieselor „Aglavaine şi Sélysette" sau „Pelléas şi Mélisande".

Prin diferite locuri ale acestui domeniu mînăstiresc se găseau colţişoare pitoreşti, parcă înadins pregătite pentru a pune în scenă operele lui Maeterlinck : într-un colţ o fîntînă medievală în mijlocul unei vegetaţii bogate, pentru scena întîlnirii lui Pelléas cu Mélisande, dincolo intrarea într-o subterană pentru scena lui Pelléas

şi Goleaud etc. Era proiectată şi o reprezentaţie în care spectatorii, o dată cu actorii, vor trece dintr-un loc în altul, pentru a vedea piesa pusă în scenă în natură. Dacă nu mă înşel, acest plan de punere în scenă a fost realizat mai tîrziu de doamna Georgette Leblanc-Maeterlinck.

Sosi şi ceasul plecării. La despărţire, autorul îmi făgădui să vină la Moscova, pentru premiera piesei „Pasărea albastră". Spre regretul meu, n-a reuşit însă să-şi ţină făgăduiala.

Nu voi descrie punerea în scenă a „Păsării albastre" [176], căreia i-a mers faima nu numai în întreaga Rusie, dar şi la Paris, unde aveau să plece, pentru a pune în scenă această piesă, după planurile noastre, L. A. Sulerjiţki [177], însoţit de elevul său, tînărul E. B. Vahtangov, şi de pictorul V. E. Egorov, după schiţele căruia fuseseră executate decorurile şi costumele. Cu acest prilej, Ilia Saţ a scris pentru „Pasărea albastră" o admirabilă muzică de scenă.

Cred că nu trebuie să vă mai spun că spectacolul s-a bucurat de un succes uriaş atît la Moscova cît şi la Paris [178].

O LUNĂ LA ŢARĂ

Piesa lui Turgheniev „O lună la ţară" este construită pe meandrele subtile ale suferinţelor izvorîte din dragoste.

Eroina, Natalia Petrovna, şi-a petrecut viaţa într-un salon luxos, în ambianţa convenţionalismelor epocii, încorsetată, departe de natură. Datorită unor situaţii create de cei care o înconjoară, psihologia ei feminină este tare încîlcită. Apropierea de bărbatul ei, pe care nu-l iubeşte, şi de îndrăgostitul Rakitin, căruia nu se îndură să i se dea, prietenia ce se leagă între soţul ei şi Rakitin, delicateţea sentimentelor celor doi faţă de dînsa, toate acestea îi fac viaţa de nesuferit. Pentru contrast, Turgheniev aduce printre aceste trei plante de seră pe tînăra Verocika şi pe studentul Beliaev. Dacă în casa boierească mijeşte o idilă firavă, de seră, dincoace, acelaşi sentiment este firesc, naiv, simplu, am putea spune, rustic. Avînd în faţă privelişte celor doi îndrăgostiţi, Natalia Petrovna e însufleţită de admiraţie şi, fără voia ei, începe a tinde spre sentimente mai fireşti, spre natură. Trandafirul de seră rîvnind să devină floare de cîmp începe să viseze la şesuri şi lunci. În sufletul eroinei

se înfiripă o dragoste pentru studentul Beliaev, şi de aci ia naştere catastrofa generală : Natalia Petrovna sperie dragostea simplă şi naturală a bietei Verocika şi izbuteşte să-l tulbure pe student fără a se hotărî, totuşi, să-şi lege viaţa de a lui. În cele din urmă, îl pierde şi pe credinciosul Rakitin, rămînînd definitiv alături de soţul ei, pe care ştie să-l respecte fără a-l iubi. Floarea de seră se învăluie din nou într-o atmosferă fadă şi tristă.

Dantelele gingaşe ale dragostei împletite cu atîta măiestrie de Turgheniev cereau din partea actorilor, întocmai ca şi în „Drama vieţii", o interpretare excepţională, în stare să dea prilej spectatorilor să admire ciudatele arabescuri ale psihologiei tuturor inimilor chinuite de sentimentul dragostei şi al geloziei. Cînd interpreţii recurg la manierisme, piesele lui Turgheniev pierd orice afinitate cu scena ; nu tot aşa se judecau lucrurile în teatrul de altădată.

În ce măsură sufletele actorilor s-ar putea dezvălui pe scenă, astfel încît spectatorul să poată vedea şi înţelege ceea ce se petrece înlăuntrul lor ? Grea problemă de regie ! Şi nu se poate soluţiona nici prin gesturi, nici prin jocul mîinilor, nici prin procedeele actoriceşti de reprezentare. Se simţea nevoia unor efluvii de voinţă nevăzute, se simţea nevoia sensibilităţii creatoare, trebuiau folosite privirile, mimica, intonaţiile subtile şi pauzele pline de miez psihologic. Pe de altă parte, trebuia înlăturat tot ceea ce ar fi putut împiedica publicul să înregistreze sensul lăuntric al sentimentelor şi gîndurilor trăite.

Din nou trebuia să mă folosesc de imobilitate, să exclud gesturile, mişcările şi trecerile inutile prin scenă şi nu numai să comprim, dar chiar să exclud cu desăvîrşire punerea în scenă regizorală. Îi pusei pe actori să şadă nemişcaţi, să simtă, să vorbească şi să molipsească publicul spectator prin suferinţele lor. Pe scenă nu trebuia să existe decît o simplă bancă de grădină sau un divan pe care actorii să se aşeze într-o perspectivă cît mai limpede, şi să descifreze, sub ochii tuturor, fondul lăuntric al sufletelor şi complicatul profil psihologic brodat de Turgheniev. Am hotărît să mai repet o dată experienţa făcută în condiţii asemănătoare, dar neizbutită, pe care o încercasem cu „Drama vieţii", socotind că în piesa „O lună la ţară" mă puteam referi la sentimente obişnuite, cunoscute din viaţa de toate zilele, pe cîtă vreme în „Drama vieţii" mi se cerea să redau, fără ca actorii să execute vreo mişcare, cele mai puternice pasiuni omeneşti. Marile pasiuni din piesa lui Hamsun mi se păreau mai greu de redat într-o poziţie imobilă, decît linia

sufletească complexă din comedia lui Turgheniev. Cu toate acestea, actorul din mine, căci jucam unul din rolurile principale ale piesei, rolul lui Rakitin, înţelegea foarte bine greutăţile noii sarcini, pe care tot eu mi-o pusesem, în calitate de regizor. Dar şi de data aceasta m-am dat în mîna actorului, renunţînd la ajutorul regizorului.

Cel puţin vom afla, îmi ziceam eu, dacă există în trupa noastră artişti adevăraţi. Cel puţin vom verifica prin experienţă dacă e adevărat că artistul este şi personaj principal şi creator în teatru.

În piesa „O lună la ţară" te loveşti în primul rînd de desenul lăuntric pe care trebuia să-l înţeleagă atît spectatorul cît şi artistul. Căci dacă i-am lua piesei lui Turgheniev linia sufletească, atunci nici opera nu mai are nici o valoare şi nici de reprezentat nu mai merită să fie reprezentată, deoarece toată acţiunea exterioară actoricească este redusă de autor la minimum, şi aceasta, cu atît mai mult, în punerea noastră în scenă. În afară de asta, artistul care stă nemişcat cît ţine spectacolul, într-o singură poză, trebuie să-şi asigure dreptul la această imobilitate în faţa unei mulţimi de mii de oameni care au venit la teatru să privească. Acest drept i-l dă numai acţiunea lăuntrică, intensitatea vieţii sufleteşti determinată de conturul psihologic al rolului.

În piesa „O lună la ţară", aceste contururi sînt admirabil desenate de Turgheniev, înlesnindu-ni-se astfel descifrarea lor pînă şi în cele mai fine meandre, în ciuda complexităţii psihologiei personajelor. În această privinţă, între piesa scriitorului rus şi cea norvegiană există un puternic contrast. În „Drama vieţii", contururile psihologice nu sînt minuţios lucrate, ci trasate în linii largi şi generalizate. Interpreţii trebuiau să reprezinte avariţia în general, reveria în general, pasiunea în general. Acest „în general" este însă cel mai primejdios lucru în meseria noastră, a actorilor, căci are ca rezultat imprecizia contururilor sufleteşti şi lipseşte actorul de un teren solid pe care să poată păşi în siguranţă.

În arta teatrală, interpretul e dator să înţeleagă ce i se cere, spre ce tinde el însuşi în creaţie, ce anume îl poate atrage şi pasiona. Din şirul nesfîrşit de asemenea probleme atractive pentru artist, din fragmentele rolului, se compune viaţa spiritului său, partitura lui lăuntrică. Am reuşit să compunem destul de uşor desenul clar al liniei sufleteşti a piesei ; Turgheniev însuşi ne-a ajutat mult la acest lucru.

Reliefarea desenului psihologic al rolului mi-a cerut, ca actor, o extremă concentrare a atenţiei, care m-a sustras obsesiei pe care o reprezintă sala de spectacol, dîndu-mi-se astfel dreptul să păstrez o deplină imobilitate de-a lungul întregii piese. Aşadar, dificultăţile de netrecut ce le întîmpinasem în „Drama vieţii" sub raportul exteriorizării patimilor omeneşti puternice, de data aceasta, în domeniul comediei subtile, nu ne depăşiseră.

Atît spectacolul cît şi, mai ales, creaţia mea în rolul lui Rakitin, au obţinut un mare succes.[179] Pentru întîia oară, au fost remarcate şi apreciate rezultatele îndelungatei munci de laborator care-mi îngăduise să realizez din punct de vedere practic performanţe actoriceşti noi şi excepţionale de o tonalitate şi o manieră originală care mă deosebea de alţi actori. Am fost fericit şi satisfăcut, mai puţin din pricina reuşitei personale ca actor, cît mai ales din cauză că metoda mea fusese oficial recunoscută ca bună.

Cel mai însemnat rezultat al acestui spectacol a fost însă faptul că mi-am îndreptat atenţia spre mijloacele de studiere şi spre analiza atît a rolului, cît şi a stării mele de spirit. Am aflat atunci încă un adevăr de mult cunoscut şi anume că artistul trebuie să se perfecţioneze pe el şi să perfecţioneze interpretarea rolului. Desigur, ştiam lucrul acesta de mai înainte, dar parcă în alt fel, mai superficial. Era un întreg domeniu care se cerea studiat, care cerea o tehnică specială, metode, exerciţii şi sistem.

Studierea acestei părţi din arta noastră a constituit iarăşi „noua pasiune a lui Stanislavski".

Dar în afară de asta, a trebuit să mă interesez încă o dată, fără voia mea, de punerea în scenă, de latura exterioară, de montare, în arta noastră colectivă. Aceasta s-a întîmplat datorită talentului noilor pictori cu care am avut prilejul să lucrez.

Trebuie să precizez că, pe măsură ce mijloacele folosite pentru punerile în scenă mă dezamăgeau mai mult, tot mai mult mă cufundam în munca lăuntrică de creaţie, după cum, pe măsură ce tot mai multe talente de prim rang se dezvoltau printre actorii trupei, alcătuind un ansamblu de mîna întîia, latura exterioară a spectacolelor pe care le regizam era din ce în ce mai neglijată. În schimb, în celelalte teatre din Moscova şi Petersburg, preocuparea regiei se îndrepta cu deosebire asupra aspectelor exterioare ale punerii în scenă, chiar în dauna resorturilor interioare ale spectacolului. Rezultatul a fost că noi, cei care făcusem primii, încă în ultimul

deceniu al secolului trecut, apel la pictori adevăraţi, ca de pildă Korovin, Levitan, (La Societatea de artă şi literatură) şi Simov, pentru a îndeplini funcţiunea de decoratori, am cedat această întîietate celorlalte teatre. Într-adevăr, în teatrele imperiale din Moscova şi Petersburg, decorurile şi montarea au fost încredinţate unor maeştri cu renume ca Golovin, Korovin şi alţii. Pictorii ajunseseră în teatru nu numai nişte colaboratori doriţi, dar chiar necesari, din care pricină exigenţele spectatorilor creşteau din ce în ce. Dar unde să fi găsit atunci un pictor care să corespundă cerinţelor noastre ? Nu cu orice pictor se putea vorbi despre esenţa artei actoriceşti. Nu orice artist plastic era suficient de pregătit pentru a se putea adapta necesităţilor teatrului nostru, pentru a putea sezisa semnificaţia unei piese, structura ei psihologică, arta scenică potrivită acesteia etc. Mulţi dintre ei mai ignorează şi acum aceste probleme care nouă ni se par inevitabile. Unii vin în teatru pentru cîştig ori pentru realizarea unor scopuri artistice proprii. Ei consideră cadrul scenei ca o ramă uriaşă pentru un tablou pictat de ei, iar teatrul propriu-zis îl socotesc ca o sală de expoziţie, unde pot, concomitent şi zilnic, să prezinte unei mari mulţimi pînzele decorurilor lor. Din punct de vedere al popularităţii, teatrul este o mare ispită pentru pictori. Şi într-adevăr, la o expoziţie de tablouri vizitatorii vin numai cu sutele şi numai în scurtul răstimp cît expoziţia este deschisă ; la teatru însă oamenii se duc cu miile, zile şi luni de-a rîndul. Pictorii nu puteau rămîne indiferenţi faţă de avantajul pe care îl prezintă teatrul.

La început, cînd decoratorii lucrau pentru spectacolele de operă sau de balet, nu li se impuneau nici un fel de cerinţe cu caracter actoricesc. Decoratorii erau cu totul independenţi şi lucrau separat de actori, arătîndu-le adesea pînzele lor abia în ziua spectacolului. Pe lîngă aceasta, se mai întîmpla ca, fără să întrebe, pictorul să schimbe din proprie iniţiativă planurile stabilite pe machetă, iar actorii şi regizorii să se găsească astfel, pe neaşteptate, tocmai înainte de începerea spectacolului, într-o situaţie insolubilă, deoarece urmau să schimbe la repezeală punerea în scenă din timpul repetiţiilor şi să improvizeze. Oare nu ne era nouă îngăduit să dăm pictorilor o atare libertate şi în domeniul dramei ?

Teatrul nostru i-a impus pictorului o serie de reguli cu un caracter specific actoricesc. I se cerea să devină într-o oarecare măsură şi regizor. Primul şi unul dintre puţinii pictori-regizori celebri din acea epocă a fost V.A. Simov. A trecut vreme înde-

lungată fără să putem găsi alţii, aşa că, în afară de V.A. Simov, a trebuit să ne adresăm unor pictori tineri, de talent, dar adesea lipsiţi de experienţă şi de cunoştinţe.

Cu ocazia unui turneu la Petersburg, mi s-a întîmplat să-l cunosc pe A. N. Benua şi întregul lui cerc. A. N. Benua era unul din fondatorii expoziţiilor *„Mir Iskusstva"** care, pe vremea aceea, erau progresişti [180]. Cultura vastă şi multilaterală a lui A. N. Benua, în toate domeniile artei şi ştiinţei, te făcea să te minunezi de inteligenţa şi memoria acestui om. Îmbogăţea cunoştinţele prietenilor săi prin informaţii din toate domeniile şi, ca un dicţionar enciclopedic ambulant, răspundea la toate întrebările lor. Fiind el însuşi artist de mîna întîia, ştia să se înconjoare numai de talente autentice. Pe atunci, cercul lui se bucura de un renume destul de serios, iar în domeniul teatrului se remarcase cu prilejul turneelor în străinătate ale baletului Diaghilev[181]. Teatrele din Petersburg nu se puteau lipsi de aportul, sfaturile, ajutorul acestui grup de pictori, dîndu-i putinţa să dobîndească experienţă şi practică. Ei cunoşteau mai bine decît mulţi alţii problema decorurilor şi a costumelor de teatru. Mi s-a părut a fi găsit într-înşii pe colaboratorii corespunzători dezideratelor noastre.

S-a ivit însă şi un „dar" ce nu putea fi omis : Dar ce e bun se plăteşte. Ceea ce îşi puteau îngădui teatrele imperiale subvenţionate de stat, pentru noi, un teatru particular relativ sărac, era inaccesibil. Iată de ce arareori ne puteam îngădui luxul şi bucuria de a ne asocia cu marii artişti decoratori.

Dintre pictorii Petersburgului, cel dintîi căruia ne-am adresat pentru piesa „O lună la ţară" a fost Mstislav Valerianovici Dobujinski care, pe atunci, era în culmea gloriei. Faima şi-o crease prin admirabila şi subtila sa înţelegere, precum şi prin redarea plastică a atmosferei lirico-sentimentale predominante între 1820—1850, după care se pasionau pe timpul acela pictorii, colecţionarii şi o dată cu ei, întreaga societate. Nici că ne-am fi putut dori un pictor mai bun.

Datorită faptului că era un om de înţeles şi că avea o fire admirabilă, am putut conlucra în deplină armonie. Am ales o cale practică destul de simplă, pentru a nu-i constrînge voinţa şi fantezia, şi pentru a-i da posibilitatea de a se exprima în întregime, iar mie posibilitatea de a înţelege acel ceva din opera poetului,

* „Lumea Artei". (N. trad.)

care-l atrage mai întîi de toate pe pictor şi-i serveşte ca punct de plecare în creaţia sa. Iată în ce consta metoda mea : M.V. Dobujinski schiţa pe un petic de hîrtie tot ce-i trecea la început prin minte, făcînd cîteva contururi simple cu creionul. În aceste desene, Dobujinski, cum s-ar zice, luneca la suprafaţa fanteziei sale, fără a se cufunda în adîncime şi fără a se fixa asupra unui anumit punct de plecare, de la care avea să înceapă aprofundarea lui creatoare. Nu e bine ca pictorul să-şi însemne de la început acest punct, de la care va privi apoi întreaga operă şi să-l fixeze chiar pe primul desen terminat şi lucrat. Căci îi va veni greu, atunci, să se îndepărteze de acest desen, pentru a porni mai departe în căutare ; şi va deveni unilateral, încătuşat de o idee preconceputâ, de parcă ar fi înconjurat de un zid, prin care nu poate zări perspective noi, şi pe care regizorul îl va putea doborî numai printr-un asediu îndelungat sau prin eforturi istovitoare.

Prin metoda propusă de mine, în timp ce lunecă peste culmile fanteziei sale, fără a se opri nicăieri în mod definitiv, pictorul poate examina în prealabil tot materialul care se făureşte în sufletul său.

În timp ce pictorul, împins de mine, prin metode şi procedee variate şi neobservate, spre problema fundamentală a operei, abia se apuca să schiţeze cu creionul desenele, eu mă grăbeam să-i iau aceste schiţe de decor şi le ascundeam o bucată de vreme, continuînd a-i stimula imaginaţia, mereu în alte direcţii ce nu le folosise încă, şi străduindu-mă să-l atrag spre preocupările mele regizorale fără ca el să remarce lucrul acesta. Astfel, a prins formă planul arhitectonic al podelei şi al decorurilor, adaptat punerii mele în scenă, plan aşa cum îl socoteam eu bun pentru mine şi artişti, pentru crearea atmosferei generale şi pentru redarea esenţei lăuntrice şi a acţiunii piesei. Cînd, după aceea, pictorul începea să-şi spună cuvîntul cu privire la costum şi grimă, discret şi încetul, cu încetul, îi îndrumam activitatea imaginaţiei spre ceea ce aveau nevoie interpreţii, străduindu-mă să contopesc imaginaţia pictorului cu năzuinţele actorilor.

Din schiţele abia conturate ale pictorului mă sileam să-mi dau seama de motivul esenţial care, ca leit-motivul din muzică, trece ca o linie de bază prin toate schiţele sale. Nu e uşor să ghiceşti în această muncă drumul creator abia schiţat al pictorului şi să-l contopeşti cu linia de bază a piesei şi a punerii în scenă, spre a merge în acelaşi pas cu el. E şi mai greu să-l readuci pe calea cea bună,

cînd se abate de la ea dintr-un motiv sau din altul. În asemenea cazuri, constrîngerea nu foloseşte la nimic. Trebuie să-l atragi pe pictorul-creator să se pasioneze, îndreptîndu-l pe drumul cel bun pe care autorul operei, adică ideea fundamentală a acesteia, ni-l indică asemenea unei busole.

La urmă, adunînd schiţele în creion pe care autorul lor le şi uitase în bună parte, le înşiram în faţa lui Dobujinski, atîrnîndu-le pe perete. Atunci puteam vedea drumul creator pe care îl urmasem şi ne puteam da seama încotro trebuie să ne îndreptăm. De cele mai multe ori, din toate aceste schiţe se crea o sinteză, o chintesenţă a lor, care exprima în acelaşi timp atît sentimentele şi ideile pictorului, cît şi cele ale regizorului.

Spre norocul nostru, mi-a fost dat să fiu împreună cu Dobujinski în perioada lucrărilor pregătitoare. La început, cît am fost la Petersburg în turneu, fireşte ne vedeam acolo adesea, iar apoi venea la Moscova, locuia la mine multă vreme, ceea ce-mi dădea putinţa să stau zilnic de vorbă cu el.

Din fericire, tot timpul cît a durat punerea în scenă a piesei „O lună la ţară" nu s-a ivit nici o divergenţă între pictor, regizor şi actor. La aceasta a contribuit şi faptul că Dobujinski asista la toate discuţiile şi repetiţiile, pătrunzînd în munca regizorală şi actoricească alături de noi şi căutînd să studieze fondul operei lui Turgheniev. Cu alte cuvinte, făcea acelaşi lucru pe care îl făcuse şi Saţ cu muzica.

După ce am făcut cunoştinţă şi a cunoscut şi piesa, şi planul muncii de actor şi de regizor, şi pe creatorii spectacolului, năzuinţele comune, ideile, speranţele, greutăţile, primejdiile, pictorul s-a izolat în atelierul său şi ieşea numai din cînd în cînd, ca să se pună la curent cu lucrările noastre comune. De multe ori dădea sfaturi artiştilor cu privire la machiaj şi costume, ţinînd seamă de dorinţele şi gîndurile lor. Iar regizorul se străduia tot timpul ca între pictor, artişti şi ceilalţi colaboratori la realizarea spectacolului să nu apară divergenţe în străduinţele lor creatoare. Aceasta este condiţia principală şi necesară a oricărei munci colective. În această muncă e nevoie de o concesie reciprocă permanentă şi un ţel comun bine definit. Dacă artistul pătrunde ideile pictorului, regizorului sau poetului, iar pictorul şi regizorul pătrund dorinţele artistului, totul merge de minune. Oamenii care iubesc şi înţeleg ceea ce creează împreună trebuie să ştie să se înţeleagă şi între ei. Vai de cei care nu ştiu să se

integreze într-un atare efort şi se lasă atraşi numai de ecouri personale, în locul ţelurilor întemeiate pe interesul colectiv. De aci se trage pieirea artei ; nu mai poate fi vorba de ea.

DUNCAN ŞI CRAIG

Cam în aceeaşi perioadă am avut norocul să cunosc două mari personalităţi artistice ale timpului, oameni care au produs asupră-mi o puternică impresie : Isadora Duncan[182] şi Gordon Craig.[183]

Am nimerit la recitalul Duncan în mod întîmplător, pentru că pînă atunci nu auzisem nimic despre ea. De aceea am fost surprins cînd am văzut că din neînsemnatul număr de spectatori făceau parte o mulţime de sculptori în frunte cu S. I. Mamontov, o seamă de dansatori şi balerine, precum şi obişnuiţii premierelor şi ai reprezentaţiilor excepţionale. Prima apariţie a Isadorei Duncan n-a produs asupră-mi nici o impresie deosebită. Faptul că nu eram obişnuit cu priveliştea unui trup aproape gol pe o scenă mă împiedica să analizez şi să înţeleg arta însăşi a dansatoarei. Prima execuţie coregrafică a fost primită cu aplauze rare, cu şoapte şi cîteva tentative timide de a fluiera. După cîteva dansuri, printre care unul excepţional de convingător, n-am mai putut rămîne nepăsător la protestele publicului obişnuit şi am început să aplaud în chip demonstrativ. La sfîrşitul primei părţi a recitalului, eu, proaspăt admirator al renumitei artiste, m-am apropiat de rampă, aplaudînd din toate puterile. Spre satisfacţia mea, l-am zărit alături de mine pe S.I. Mamontov care făcea acelaşi lucru, într-un grup în care se afla un pictor cunoscut, un sculptor, un scriitor, şi alţii. Cînd ceilalţi spectatori observară că printre cei care o ovaţionau se află şi pictori cunoscuţi şi artişti din Moscova, s-au oprit stingheriţi. Protestele încetară, dar nimeni nu se încumeta, deocamdată, să aplaude. Această schimbare nu ţinu mult. De îndată ce publicul şi-a dat seama că nu-i nici o ruşine să o admiri pe interpretă, se porni să bată din palme pentru ca, pînă la urmă, s-o recheme pe dansatoare şi la rampă şi chiar s-o ovaţioneze.

De atunci n-am mai scăpat nici unul din recitalele Isadorei Duncan. Necesitatea de a o vedea pornea din adîncul meu, din simţămintele mele de actor, înrudite ca arta ei. Mai tîrziu, cu-

noscîndu-i metoda şi principiile, precum şi pe cele ale genialului său prieten, Craig, mi-am dat seama că, datorită unor cauze pe care nu le cunoşteam, oameni diferiţi, cu preocupări şi perspective deosebite, se străduiesc în diferite colţuri ale lumii să afle în artă aceleaşi principii creatoare. Întîlnindu-se, sînt uimiţi cînd îşi dau seama că ideile lor se înrudesc. Un asemenea fapt se petrecuse şi cu prilejul spectacolului de care am vorbit mai sus : acordul spiritual s-a stabilit dintr-o dată, fără să mai fie nevoie de cuvinte.

Nu mi-a fost dat s-o cunosc pe Duncan de la prima ei vizită. Cînd, cu prilejul turneelor următoare la Moscova, s-a abătut pe la teatrul nostru, am primit-o ca pe un oaspe de onoare. Şi i-am adresat omagii nu numai eu, ci şi întregul ansamblu care o aprecia şi o iubea pentru arta ei.

Duncan nu se pricepea să vorbească logic şi sistematic despre arta ei. Ideile importante îi răsăreau întîmplător, prilejuite de cele mai neaşteptate fapte cotidiene. Bunăoară, cînd cineva a întrebat-o cu cine a învăţat să danseze, a răspuns :

— Cu Terpsihora. Am început să dansez din clipa cînd am învăţat să stau în picioare. Am dansat toată viaţa. Omul, toţi oamenii, lumea întreagă trebuie să danseze, e un adevăr care a existat şi va exista întotdeauna. Regret doar că sînt oameni care nu pot înţelege această necesitate firească cu care ne-a înzestrat natura. *Et voila tout !** încheie artista în graiul ei americano-francez.

Altădată, vorbind despre un recital pe care tocmai îl terminase şi în timpul căruia vizitele pe care le primise în cabină îi stinseriseră necontenit pregătirile pentru dans, ne-a spus :

— Nu pot dansa în asemenea condiţii. Înainte de a intra în scenă, simt nevoia să-mi pun în mişcare anume resorturi sufleteşti ; numai cînd aceste resorturi pornesc să acţioneze dinlăuntrul meu, numai atunci, independent de voinţa mea, picioarele, mîinile şi trupul prind să danseze. Dacă nu mi se lasă răgazul să-mi pregătesc acest motor sufletesc, mi-e cu neputinţă să dansez...

Eram tocmai în căutarea unui asemenea motor creator, pe care actorul ar trebui să afle cum să-l pună în mişcare înainte de a intra în scenă. Firesc că, înţelegînd această problemă, o urmăream pe Duncan în timpul spectacolelor, repetiţiilor şi căutărilor, cînd sensibilitatea ei se trezea la o nouă viaţă. Dansatoarea se transfigura la început total, pentru ca apoi, cu ochii febrili, să treacă la exte-

* Asta-i tot ! (franc.). (N. trad.)

riorizarea sentimentelor acumulate în suflet. Rezumînd convorbirile noastre incidentale asupra artei, comparînd ceea ce spunea ea cu ceea ce făceam eu însumi, mi-am dat seama că deşi aparţineam unor ramuri artistice deosebite, urmăream de fapt aceleaşi ţeluri.

În timpul acestor discuţii, Duncan pomenea deseori numele lui Gordon Craig pe care îl considera genial şi drept unul dintre cei mai reprezentativi oameni ai teatrului contemporan.

— Aparţine nu numai patriei lui, ci lumii întregi, spunea dansatoarea. Craig ar trebui să se afle oriunde i se oferă posibilitatea să-şi manifeste mai deplin talentul, oriunde condiţiile de lucru i-ar fi mai prielnice, adică într-o atmosferă cît mai favorabilă pentru el. Locul lui este la Teatrul de Artă, — încheie ea.

Îi scrisese despre mine şi despre teatrul nostru, convingîndu-l să vină în Rusia. În ce mă priveşte, am convins direcţia teatrului nostru să-l cheme pe acest mare regizor ca să dea un nou impuls artei noastre şi să-i imprime, tocmai atunci cînd reuşisem pare-se să mişcăm teatrul dintr-un punct mort, noi puteri pentru dezvoltarea lui. Trebuie să recunosc că asociaţii mei au reacţionat ca nişte adevăraţi artişti şi spre a înlesni progresul activităţii noastre, au acceptat chiar sacrificiile materiale pe care le implica un asemenea angajament. Gordon Craig a fost invitat să pună în scenă „Hamlet". punere în scenă care îi îngăduia să-şi scoată în lumină atît talentul de pictor cît şi cel de regizor, căci era înzestrat pentru amîndouă aceste ramuri artistice; ba în tinereţe, mai fusese şi actor, făcînd parte din trupa de sub conducerea lui Irving, la Londra, carieră ce-i prilejuise mari succese. De altminteri era firesc ca natura lui artistică să se prezinte sub auspicii atît de favorabile, de vreme ce ilustrul regizor era fiul marii actriţe engleze Ellen Terry.

Craig a sosit la Moscova pe un ger grozav, îmbrăcat doar cu un pardesiu de vară, cu o pălărie uşoară cu boruri mari şi înfăşurat la gît cu un fular lung de lînă. Trebuia va să zică să-i procurăm în primul rînd o îmbrăcăminte potrivită pentru aspra iarnă rusească, altminteri risca să se îmbolnăvească. A legat îndeosebi o strînsă prietenie cu L.A. Sulerjiţki. Intuind unul în celălalt un talent real, nu s-au mai despărţit de cum s-au întîlnit pentru întîia oară. Originalitatea chipului şi veşmintelor lui L.A. Sulerjiţki, mic de statură, contrasta izbitor cu figura lui Gordon Craig. Amîndoi erau foarte nostimi şi plini de pitoresc, erau veseli şi rîdeau mereu, unul înalt, cu părul lung, cu ochii frumoşi, inspiraţi, cu căciulă şi blană ru-

sească ; celălalt mic, bondoc, purtînd o haină canadiană şi cu o căciulă pe cap. Regizorul se folosea de un grai împestriţat, americano-german, în timp ce Sulerjiţki vorbea o limbă anglo-ucraineană; de aici o mulţime de *qui-pro-quo**-uri, anecdote, glume, rîsete.

După ce am făcut cunoştinţă cu Craig şi am stat de vorbă cu el, ne-am dat seama că ne cunoşteam de multă vreme. Convorbirea abia începută părea continuarea uneia întrerupte în ajun. Mi-a explicat plin de însufleţire principiile sale călăuzitoare şi investigaţiile făcute în ce priveşte noua „artă a mişcării". Mi-a arătat schiţele care ilustrau această concepţie şi care erau alcătuite din cîteva linii, nişte nori în plină desfăşurare şi nişte pietre zburătoare, toate laolaltă creînd o nestăvilită tendinţă spre înălţimi, de-ai fi zis într-adevăr că aceste schiţe vor izbuti cu timpul să zămislească o artă nouă, încă necunoscută. Mi-a împărtăşit acel incontestabil adevăr referitor la incompatibilitatea ce există între trupul reliefat al actorului şi suprafaţa plană a pînzei pictate, scena avînd nevoie în egală măsură de aportul picturii şi de cel al sculpturii şi al arhitecturii precum şi de prezenţa obiectelor cu trei dimensiuni. Admitea intercalarea în arhitectură a panoului zugrăvit, dar cu condiţia ca acesta să reprezinte peisajul numai dintr-o perspectivă îndepărtată.

Admirabilele desene făcute de Craig pentru „Machbeth" şi pentru alte puneri în scenă anterioare ale acestei piese pe care mi le-a arătat atunci, nu mai corespundeau preocupărilor sale actuale. Ca şi mine, începuse să urască decorul. Pentru actor, vedea necesitatea unui fundal mai simplu, din care însă s-ar fi putut crea un infinit număr de stări sufleteşti, cu ajutorul coordonării liniilor, al petelor de lumină etc.

Gordon Craig mai era de părere că orice operă de artă trebuie să fie făurită din material neînsufleţit, piatră, marmoră, bronz, pînză, hîrtie, culoare, şi fixată o dată pentru totdeauna într-o formă artistică. În virtutea acestui principiu, materialul viu, mereu schimbător, nestatornic, pe care-l oferă trupul omenesc, nu mai este valabil pentru creaţie. Craig nega aportul artistic al actorilor, mai ales al celor lipsiţi de o personalitate izbitoare şi de frumuseţe fizică, cu alte cuvinte, atunci cînd aceştia nu reprezentau prin ei înşişi o operă de artă cum era cazul cu Duse sau Tomaso Salvini. Nu putea suporta cabotinismul, îndeosebi cel feminin.

---

* Încurcături, neînţelegeri (lat.). (N. trad.)

— Femeile, spunea Craig, sînt o pacoste pentru teatru. Îşi întrebuinţează greşit puterea şi influenţa, pe care o exercită asupra noastră, a bărbaţilor. Ele abuzează de autoritatea lor feminină.

Craig visa un teatru fără femei şi fără bărbaţi, adică fără actori, pe care ar fi vrut să-i înlocuiască prin păpuşi, prin marionete lipsite de ticuri, de gesturi exagerate, de chipuri vopsite, de sonorităţi vocale, de suflete vulgare şi tendinţe cabotine ; păpuşile şi marionetele ar fi purificat atmosfera din teatru, aducînd o notă de seriozitate, iar materialul neînsufleţit din care ar fi fost plăsmuite ar fi amintit de acel Actor, cu A mare, care trăia în imaginaţia, gîndurile şi sufletul lui Gordon Craig.

Totuşi, după cum s-a dovedit mai tîrziu, faptul de a contesta actriţelor şi actorilor orice calitate, nu-l împiedica să se entuziasmeze ori de cîte ori descoperea la interpreţi, atît la cei feminini cît şi la cei masculini, o cît de uşoară urmă de talent. Atunci Gordon Craig sărea de la locul lui ca un copil, mînat de o bucurie exuberantă, spre a se avînta spre rampă, zbîrlindu-şi pletele lui cărunte. În schimb, în faţa mediocrităţii îl cuprindea furia şi pornea din nou să viseze la marionete. Dacă i s-ar fi putut prezenta un ansamblu format din : Salvini, Duse, Ermolova, Şaliapin, Moskvin, Kacialov, iar în locul actorilor fără talent, marionete făcute chiar de el, cred că Craig s-ar fi socotit un om fericit şi şi-ar fi socotit visul împlinit.

Adesea, toate aceste contradicţii îi încurcau şi-i împiedicau pe actori să înţeleagă tendinţele fundamentale şi mai ales directivele lui artistice.

După ce a luat contact cu teatrul, cu actorii şi colaboratorii noştri şi a aflat condiţiile de lucru, Gordon Craig a acceptat un angajament de un an pentru funcţia de regizor pe care i-o oferisem.

I s-a încredinţat punerea în scenă a piesei „Hamlet", pentru pregătirea căreia a plecat la Florenţa, cu intenţia de a se întoarce după un an şi de a-şi executa planurile.

Şi într-adevăr, după un an, Craig s-a întors cu planurile de regie pentru „Hamlet", însoţite de machetele decorurilor. A început atunci în teatru o vie activitate sub conducerea lui Craig şi cu ajutorul meu şi al lui Sulerjiţki. Între timp fusese primit în ansamblul nostru artistic şi regizorul Mardjanov, care avea să întemeieze mai tîrziu Teatrul Liber din Moscova [184]. În sala de repetiţii pusă la dispoziţia lui Craig a fost construită o mică scenă pentru machete, pe care se instalase, după indicaţiile regizorului englez, lumină electrică precum şi alte dispozitive necesare punerii în scenă.

Dezamăgit, ca și mine, de mediocritatea metodelor și mijloacelor regizorale obișnuite, de culise, sufite, decoruri plane etc., Craig a renunțat la aceste elemente învechite și folosea simple paravane, întocmind cu ele tot felul de combinații ce sugerau forme arhitectonice variate : colțuri, nișe, străzi, săli, turnuri etc. Sugestiile erau întregite de imaginația spectatorului, care în acest fel începea să ia parte la opera de creație. Nu luase încă nici o hotărîre în privința materialelor din care să fie confecționate paravanele, dar dădea în genere preferință celor cît mai apropiate de natură. De exemplu admitea piatra, lemnul brut, metalele, pluta, iar ca un compromis, și pînza țărănească grosolană ori rogojina ; despre carton sau alte materiale prelucrate artificial, nici nu voia s-audă. Craig era dezgustat de orice falsificare. O ambianță decorativă mai simplă și mai prielnică artiștilor decît paravanele nici nu putea exista. E firească și nu bate la ochi, are trei dimensiuni ca și trupul interpreților și pe deasupra, mai este și plastică, datorită infinitelor posibilități pe care le are iluminarea reliefului arhitectural, ce creează joc de lumini, semitonuri și umbre.

Gordon Craig visa ca întregul spectacol să se desfășoare fără pauze și fără intervenția cortinei, ca publicul venit la teatru să nu mai simtă limitele scenei. Paravanele trebuiau să fie o continuare arhitectonică a sălii, armonizîndu-se și contopindu-se cu ea. De aceea, la începutul spectacolului, paravanele începeau a se mișca lin și solemn, liniile și grupările amestecîndu-se. În cele din urmă, paravanele se opreau, fixîndu-se într-o nouă coordonare. De undeva se ivea și lumina, punînd pete pline de pitoresc, iar spectatorii, ca într-un vis, erau transpuși cu toții pe un tărîm depărtat, într-o lume nouă, abia sugerată de pictor și completată cromatic de imaginația spectatorilor.

Privind schițele aduse de Craig, am înțeles că Duncan avea dreptate cînd spunea că prietenul ei este un mare artist, dar nu atunci cînd filozofează și vorbește despre artă, ci cînd ia penelul și pictează. Schițele lui exprimau, mai bine decît orice, visurile și preocupările lui artistice. Secretul lui Craig consta într-o admirabilă cunoaștere a scenei și a necesităților sceniculuí. Era, în primul rînd, un regizor genial, ceea ce nu-l împiedica să fie și un pictor remarcabil.

O dată cu schițele, a adus și modelele de paravane pe care le-a montat în cuprinsul machetei. Talentul și gustul lui artistic se vădeau în combinațiile de unghiuri și linii și în felul cum lumina

decorurile, văzute arhitectonic, prin pete de lumină şi raze. Stînd la masă şi explicînd piesa şi punerea ei în scenă, Craig mişca pe machetă nişte marionete cu ajutorul unei baghete lungi, indicînd trecerile actorilor prin scenă. Totodată, urmăream dezvoltarea liniei interioare a piesei şi, conduşi de ea, căutam să ne explicăm motivele fiecărei treceri a personajelor prin scenă, notîndu-ne observaţiile în caietul de regie. Am constatat, la lectura piesei, şi chiar de la prima pagină, că traducerea rusească reda deseori greşit nu numai subtilităţile, dar chiar sensul textului shakespearean. Craig dovedea erorile cu ajutorul unei întregi biblioteci de comentarii asupra lui „Hamlet" pe care o purta cu dînsul. Din pricina tîlmăcirii incorecte se iscau deseori neînţelegeri destul de grave. De exemplu, în scena dintre Hamlet şi mama sa, ea îl întreabă :

— Ce să fac ?

La care Hamlet răspunde :

— Nimic din tot ce te-am rugat, fireşte... Tu lasă-l iar pe regele cel puhav în patul său să te ademenească etc.

Răspunsul lui Hamlet este de obicei considerat drept un sarcasm, motivat de neîncrederea pe care fiul o căpătase în sentimentele mamei sale şi de lipsa oricărei speranţe de a o mai putea îndrepta. Pornind de la această tîlmăcire, interpreta rolului feminin o reprezintă pe regină ca pe o fiinţă covîrşită de vicii. Craig restabili adevărul în sensul că atitudinea lui Hamlet faţă de mama sa este întotdeauna plină de dragoste, respect şi grijă, regina nefiind o fiinţă vicioasă, ci doar o femeie uşuratică, influenţată şi derutată de atmosfera curţii. Cuvintele prin care s-ar părea că Hamlet o îndeamnă pe regină să-şi urmeze viaţa desfrînată aveau în originalul englezesc, după explicaţiile lui Craig, o subtilă întorsătură de frază, de un caracter pur englezesc, shakespearean : „Să nu faci ceea ce-ţi voi spune eu : Du-te, desfrînează-te", însemna de fapt „Nu te desfrîna, nu te duce la rege, nu fă nimic din ceea ce ar părea că vor să spună cuvintele mele". Iată de ce Craig trata rolul mamei nu ca al unui personaj negativ, ci ca al unuia pozitiv.

Cazuri de acest fel, cînd la o verificare *ad literam* a traducerii, s-ar fi putut găsi numeroase pasaje care dezminţeau vechiul fel înrădăcinat de a trata textul dramei shakespeareiene, se întîlneau destul de des în „Hamlet".

Craig a lărgit foarte mult cuprinsul lăuntric al lui Hamlet. Pentru el, Hamlet nu era un neurastenic, şi cu atît mai puţin un nebun, ci un om excepţional, a cărui menire pe pămînt este aceea

de a se constitui victimă purificatoare ; iar dacă a ajuns să devină altfel decît semenii săi, aceasta s-a întîmplat din pricină că i s-a îngăduit o clipă să arunce o privire de partea cealaltă a vieţii, în lumea celor veşnice, unde se chinuia tatăl său. Din acea clipă, realitatea se schimbă pentru el total. Hamlet o cercetează cu o nouă curiozitate, pentru a desluşi taina şi sensul existenţei ; dragostea, ura şi convenţionalismul vieţii de la curte capătă un nou înţeles pentru el iar problema pe care i-o pune tatăl său ucis, problemă ce depăşeşte puterile unui simplu muritor, îl aduc pe Hamlet la nedumerire şi deznădejde. Dacă această problemă s-ar fi putut soluţiona numai prin asasinarea noului rege, fără îndoială că eroul n-ar fi stat să şovăie o clipă ; dar nu era vorba numai de a-l asasina. Pentru a uşura chinurile tatălui său, Hamlet trebuia mai întîi să purifice întreaga curte, să treacă prin sabie toată împărăţia, să-i nimicească pe cei răi, să-i înlăture pe foştii prieteni cu firi putrede, ca Rosenkrantz şi Guilenstern, şi să ocrotească şi să ferească de pierzanie sufletele curate cum e acela al Ofeliei. Aceste sforţări supraomeneşti făcute pentru cunoaşterea sensului existenţei îi determină pe simplii muritori care trăiesc în meschinăria cotidiană a curţii să-i acorde lui Hamlet un prestigiu de supraom, considerîndu-l deosebit de celelalte făpturi şi crezîndu-l nebun. În ochii miopi ai oamenilor mărunţi care nu numai că nu cunosc viaţa de dincolo, dar nici măcar pe aceea de după zidurile palatului, Hamlet pare de bună seamă un nebun. Vorbind despre cei ce locuiau în palat, Craig se referea la întreaga omenire.

Această largă interpretare a lui „Hamlet" s-a răsfrînt, firește, şi asupra montării monumentale prin generalizarea ei, prin amploarea şi măreţia ei decorativă.

Autocraţia, puterea, despotismul regelui, luxul vieţii de la curte erau reprezentate de Craig printr-o profuziune de aurărie ce mergea pînă la naivitate. Utilizase în acest scop o simplă foiţă aurită, ca aceea din care se fac podoabe pentru pomul de iarnă, foiţă cu care, în scenele petrecute la palat, împodobea paravanele. Îi plăcea de asemenea brocartul neted, ieftin, în luciul căruia culoarea aurie păstra de asemenea amprenta unui primitivism pueril. Pe un tron foarte înalt, între panouri de aur, şedeau regele şi regina, cu coroane, îmbrăcaţi în mantii lungi şi largi de brocart aurit, ce coborau în valuri pe trepte. În aceste mantii imense ce, pornind de la umerii regali, creşteau în lărgime pînă ce acopereau întreaga scenă, se aflau nişte deschizături prin care ieşeau nenumărate capete cu pri-

viri linguşitoare aţintite asupra tronului, aşa încît totul părea o mare cu valuri de aur, pe crestele cărora pluteau capetele curtenilor, de parcă întreaga figuraţie s-ar fi scăldat în luxul aurit al palatului. Dar această mare de aur nu avea o strălucire ieftină, de proastă calitate, căci datorită luminii calde a proiectorului, mantia sclipea mocnit şi sinistru. Închipuiţi-vă aurul acoperit cu tul negru. Tabloul reprezenta măreţia regală pe care o întrezărea Hamlet, după moartea tatălui său iubit, printre vedeniile chinuitoare plăsmuite în marea lui singurătate.

Montarea lui Craig reflecta, am putea spune, în scena aceasta, o monodramă a lui Hamlet. Eroul stătea în proscenium lîngă balustrada de piatră a palatului, cufundat în gînduri triste, şi în faţa ochilor i se perinda tabloul luxului stupid, desfrînat, inutil, al vieţii de la curtea regelui pe care el îl ura atît de mult.

La imaginea astfel alcătuită mai adăugaţi şi sunetele stridente, sinistre, sfidătoare ale fanfarei, cu izbucnirile acelea disonante, extraordinare, prin care trîmbiţele vesteau lumii întregi criminala şi trufaşa măreţie a noului rege. Muzica pentru aceste fanfare, ca şi pentru întreaga piesă, era foarte reuşită. O scrisese Ilia Saţ, care conform obiceiului său asistase la repetiţii înainte de a scrie muzica şi participase la munca regizorală.

Mai exista un tablou de neuitat în montarea lui Craig care revela în întregime pînă în cele mai mari adîncimi tot fondul sufletesc al momentului reprezentat de piesă. Imaginaţi-vă un coridor infinit de lung care, pornind de la culisa stîngă merge de-a lungul avanscenei, cotind în adîncime, spre ultima culisă din dreapta, după care se pierde în imensa clădire a palatului. Pereţii, auriţi şi luminaţi de razele piezişe ale proiectoarelor, erau atît de înalţi încît se pierdeau în întuneric. În colivia aceasta îngustă şi lungă se plimba, adîncită în gînduri, fiinţa îndoliată a lui Hamlet, singuratică şi tristă, care se reflecta pe pereţii strălucitori ai coridorului, ca într-o oglindă de aur. După colţ, stăteau la pîndă regele şi sfetnicii. Pe acelaşi coridor treceau, nu o dată, regele şi regina în veşmintele lor de aur. Tot acolo pătrundea triumfal şi zgomotos gloata de actori îmbrăcaţi în costume strălucitoare, pestriţe, mai mult decît teatrale, cu penaje grandioase ca la indieni ; mergeau solemn, plastic, cu emfază, în sunetele unei muzici tot atît de solemne, cîntată de flaute, ţimbale, oboiuri, piculine şi tobe. Cortegiul ducea pe umeri lăzi pestriţe, pline cu costume, bucăţi de decoruri viu colorate, ca de pildă copaci de un naiv desen medieval şi cu perspec-

tivă greşită, alţii duceau drapele teatrale, arme, alebarde ; alţii, covoare şi ţesături ; alţii erau încărcaţi din cap pînă în picioare cu măşti teatrale, tragice şi comice ; iar alţii purtau pe umeri, pe spate şi pe braţe tot felul de instrumente muzicale ciudate. Întregul grup al actorilor personifica minunata şi sărbătoreasca artă teatrală, menită să învioreze simţurile unui mare estet şi să bucure sărmana inimă chinuită a prinţului danez. Craig realizase scena acestui cortegiu, prin perspectiva eroului ; o dată cu intrarea actorilor, Hamlet devine iar, pentru o clipă, tînărul entuziast dinaintea morţii tatălui său. Iese cu o deosebită bucurie întru întîmpinarea actorilor, a căror sosire avea să destrame ritmul cotidian al vieţii din palat. Datorită lor, revine pentru un timp la bucuria senină a artei, în faţa căreia îşi deschide cu entuziasm sufletul pentru a şi-l odihni, vremelnic, de chinuri. Tot atît de însufleţit prin artă apare Hamlet şi în scena cînd pătrunde în lăcaşul din culise al actorilor, în timp ce-şi îmbrăcau costumele şi se grimau, în sunetele instrumentelor care se acordau. Hamlet e prieten cu Apollo şi se simte bine în acest loc.

Spectacolul de la curte era prezentat de Craig cu deosebită amploare. Proscenium-ul se schimba în estradă în timp ce arierscena reprezenta sala de teatru, actorii fiind despărţiţi de public printr-o trapă uriaşă unde, dintr-o parte, coboară o scară dinspre pereţii palatului, iar de cealaltă parte, urcă o altă scară spre tronul pe care stau regele şi regina. Două coloane gigantice mascau portalul scenei. Lateral, de-a lungul peretelui din fund, stăteau pe cîteva rînduri curtenii, îmbrăcaţi, ca şi perechea regală, cu pelerine aurite, şi părînd nişte statui de bronz. Pe proscenium se iveau, în costume de paradă, actorii care-i jucau pe actori, întorşi cu spatele la adevăraţii spectatori (adică la aceia din stalurile Teatrului de Artă) şi cu faţa spre rege şi regină. Totodată, în proscenium, apărea Hamlet întovărăşit de Horaţiu, ascunşi privirilor regale de o coloană şi vizibili doar pentru public. Cei doi prieteni urmăreau reacţiile personajelor de pe tron. Atît regele cît şi curtenii erau cufundaţi în obscuritate şi doar ici-colo cîte o rază de lumină se reflecta pe luciul întunecat al veşmintelor de aur. În schimb, Hamlet şi Horaţiu, precum şi actorii, erau scăldaţi într-o lumină orbitoare în cîmpul căreia unduiau culorile vii, de curcubeu, ale costumelor lor. Şi iată că făptura regelui se cutremura. Hamlet se arunca ca o fiară în trapă, adică de pe scenă în mijlocul spectatorilor acestui regesc festival, şi se repezea spre rege. În obscuritatea sinistră se isca o învăl-

măşeală de nedescris. Putea fi văzut apoi regele fugind urmărit de furia lui Hamlet, şi străbătînd în goana lui de-a curmezişul scenei o dîră de lumină, în prim plan.

Tot atît de solemnă era şi montarea ultimului tablou, cel al duelului, cu multe şi felurite planuri scenice, scări, coloane. Regele şi regina se aflau iar pe tron, iar jos, în proscenium — combatanţii. Osric purta un costum pestriţ de bufon — simbol al grotescului curţii regale... Urma lupta îndîrjită între Osric şi Hamlet... Moartea... Trupul neînsufleţit al prinţului era depus pe fondul negru alcătuit de pelerină... În depărtare, printre arcade, răsărea o pădure întreagă de suliţe şi flamuri, reprezentînd intrarea în palat a oştilor liberatorului Fortinbras. Acesta, ca un arhanghel coborît din cer, se urca pe tronul abia eliberat, la picioarele căruia zăceau trupurile foştilor monarhi... Răsunau apoi sunetele solemne şi sfîşietoare ale unui marş funebru ; uriaşele drapele albe ale învingătorilor se aplecau încet, pe rînd, acoperind cu cinste corpul lui Hamlet. Chipul încremenit al mucenicului sortit a răscumpăra mîrşăvia omenească şi care a aflat tainele existenţei pe pămîntul nostru pieritor era puternic luminat.

Astfel, viaţa intimă a palatului, care pentru Hamlet însemna o adevărată Golgota, era reprezentată prin strălucirea sinistră a metalului preţios şi o arhitectură monumentală, în timp ce viaţa sufletească a eroului se desfăşura într-o atmosferă învăluită în misticism, ca aceea ce domina în primul tablou : ascunzişuri misterioase, galerii, spărturi, umbre, dîrele razelor de lună, posturile de gardă ale palatului... sunetele subterane nedefinite, înăbuşite, vuiete, coruri ale căror tonalităţi lugubre se împleteau cu lovituri subterane, cu bubuituri înfundate. Dintre paravanele cenuşii, care înfăţişau zidurile palatului, se desprindea umbra rătăcitoare a tatălui, pornită în căutarea lui Hamlet. Din pricina costumului care se confunda cu tonalitatea peretelui, umbra abia se zărea ; cîteodată parcă se spulbera, dar apoi străbătînd fîşia de lumină a reflectorului, se detaşa din nou pe fondul paravanelor, purtînd pe faţă o mască ce exprima chinurile înspăimîntătoare ale inchiziţiei. O mantie lungă şerpuia pe urmele ei... Înspăimîntată de strigătele paznicilor, umbra se topea deodată, de parcă ar fi intrat în porii pereţilor.

În tabloul următor, care se petrecea tot la postul de gardă al palatului, printre ambrazurile întunecate, Hamlet, împreună cu

prietenii săi, se aflau ascunşi cu toţii prin colţuri, în aşteptarea umbrei. Umbra luneca pe deasupra pereţilor, de parcă ar fi fost alcătuită din aceeaşi substanţă ca şi aceştia, aşa că spectatorul, ca şi Hamlet, abia îi putea ghici prezenţa.

Pentru scena întîlnirii cu tatăl fusese aleasă terasa cea mai înaltă a castelului, profilată pe un fundal luminat de lună şi care mai apoi, încetul cu încetul, se înveşmînta în culorile aprinse ale zorilor. În acest loc, îl aduce tatăl mort pe fiul său, spre a-l face să se depărteze cît mai mult de iadul în care suferă şi a-l apropia de cerul către care duhul său aspiră. Veşmintele transparente ale regelui defunct proiectîndu-se la orizont, pe fondul cerului cu lună, păreau eterice. În schimb, făptura sumbră a lui Hamlet, înfăşurată într-o pelerină îmblănită stătea mărturie faptului că prinţul tot se mai afla încătuşat în lumea materială şi josnică, pe tărîmul suferinţelor, şi că zadarnic tindea spre înălţimi, zadarnic se trudea să dezlege tainele existenţei pămînteşti, precum şi pe cele ale lumii din care se desprinsese umbra tatălui său. Scena aceasta, ca şi celelalte asemănătoare, era pătrunsă de un misticism lugubru.

Acest misticism era şi mai puternic în scena „A fi sau a nu fi", pe care nu am reuşit s-o realizăm în felul în care o proiectase Craig în schiţa lui. Coridorul lung al palatului este de astă dată mohorît, cenuşiu. El şi-a pierdut în ochii lui Hamlet strălucirea dinainte, care acum e inutilă. Pereţii lui parcă s-au înnegrit iar pe aceşti pereţi, abia zărindu-se, se tîrăsc pe jos, ieşite din infern, umbre negre, sinistre. Aceste umbre întruchipează viaţa pămînteasc ă pe care Hamlet o urăşte, şi deşertăciunea ei, pe care a simţit-o după moartea tatălui său şi mai ales, după ce a putut, pentru o clipă, să pătrundă în viaţa de dincolo de mormînt. Despre viaţa pămînteasc ă, Hamlet vorbeşte cu groază şi dezgust : „a fi", adică să continui să trăieşti, însemnează pentru dînsul deşertăciune, suferinţă, chin... De cealaltă parte a lui Hamlet, era desenată pe schiţă o fîşie de lumină vie într-ale cărei raze aurii, se iveşte pentru o clipă şi dispare din nou silueta frumoasă, luminoasă, argintie, a unei femei care te cheamă spre ea. Ea este aceea ce Hamlet numeşte „a nu fi", adică a nu exista în această lume mîrşavă, a curma chinurile, a pleca acolo, a muri... Jocul de lumini al umbrelor întunecate şi luminoase, care redă sugestiv şovăiala lui Hamlet între viaţă şi moarte, era redat admirabil în schiţa pe care eu, în calitatea mea de regizor, n-am reuşit s-o transpun pe scenă.

După ce şi-a dezvăluit năzuinţele şi planurile, Craig a plecat în Italia, rămînînd ca între timp eu şi cu Sulerjiţki să îndeplinim ceea ce trasase regizorul şi iniţiatorul punerii în scenă.

Abia din acel moment începură adevăratele greutăţi.

Cît de departe sînt minunatele visuri ale pictorului sau ale regizorului de realizarea lor pe scenă ! Ce grosolane sînt toate mijloacele de transpunere a lor pe scenă ! Cît de naivă şi primitivă e tehnica scenică ! Cum de e mintea omenească atît de inventivă atunci cînd e vorba să născocească mijloace pentru ca un om să omoare pe alţii în război, sau atunci cînd e vorba de confortul micburghez al vieţii ? Şi de ce aceeaşi tehnică este atît de grosolană şi de rudimentară, tocmai acolo unde omul tinde nu spre satisfacerea nevoilor sale trupeşti şi animalice, ci numai spre satisfacerea năzuinţelor sale sufleteşti, izvorîte din cele mai pure adîncimi estetice ale sufletului ? În acest domeniu lipseşte inventivitatea. Radioul, electricitatea şi tot felul de raze fac minuni oriunde, numai la noi, în teatru — nu, şi tocmai aici ar putea găsi o utilizare cu totul excepţională prin frumuseţea lor şi ar putea alunga pentru totdeauna de pe scenă odioasa vopsea cu clei, cartonul şi recuzita. De-ar veni mai repede timpul cînd în spaţiul aerian neocupat de nimic, raze de curînd descoperite să ne deseneze spectre de culoare şi combinaţii de linii. Iar alte raze să lumineze trupul omenesc, dîndu-i contururi confuze, făcîndu-l imaterial, spectral, aşa cum ştim că apare în vise. Fără de asta, ne e greu să plutim spre înălţimi. Da, atunci cu ajutorul spectrului abia zărit al morţii cu înfăţişare de femeie, am putea realiza scena „A fi sau a nu fi", aşa cum o văzuse Craig. Atunci poate că şi-ar găsi într-adevăr la noi o tratare picturală şi filozofică originală. Interpretarea stabilită de Craig, trebuind să fie realizată cu mijloacele obişnuite de care dispunea teatrul, apărea pe scenă ca un truc regizoral şi nu făcea decît să ne convingă pentru a suta oară de neputinţa şi caracterul rudimentar al mijloacelor folosite în teatru, pentru montare.

Necunoscînd, în afară de Duncan, nici o artistă care să poată realiza spectrul morţii luminoase, negăsind nici mijloacele scenice necesare spre a realiza umbrele întunecate ale vieţii aşa cum erau indicate în schiţă, am fost nevoiţi să renunţăm la montarea lui „A fi sau a nu fi", după planul lui Craig.

Dar dezamăgirile nu s-au terminat cu aceasta. Pe bietul Craig îl mai aştepta şi o altă surpriză neplăcută. Nu puteam găsi de loc acel material, ca să zic aşa, organic, apropiat de natură, care să con-

vină paravanelor, deşi făcusem o serie de încercări cu fier, aramă şi tot felul de alte metale. Făcînd calcule aproximative, am constatat că greutatea unor paravane construite din asemenea material ar fi prea mare şi ne-am văzut nevoiţi să renunţăm la ele, deoarece introducerea unor panouri atît de grele ar fi necesitat reconstruirea întregii clădiri, precum şi instalarea unor motoare electrice. Am căutat apoi să fabricăm panouri de lemn pe care le-am arătat lui Craig ; dar nici el, şi nici maşiniştii nu s-au încumetat să manevreze aceşti pereţi atît de grei ce ameninţau în fiece clipă să cadă şi să spargă capetele celor de pe scenă. Ar fi trebuit să ne mulţumim cu nişte simple panouri de plută, de altminteri şi ele destul de grele. Într-un sfîrşit, ne-am fixat alegerea asupra unor paravane de pînză cenuşie, deşi această culoare nu corespundea pe deplin dezideratelor noastre, tonul luminos al paravanelor nefiind potrivit cu atmosfera întunecată a palatului. Craig s-a oprit la ele, dat fiind că pînza putea accepta lumina şi semitonurile cromatice ale reflectoarelor care se pierdeau cu desăvîrşire în cazul cînd paravanele ar fi avut un ton întunecat. Jocul de lumină şi al petelor ei era însă indispensabil pentru a reda atmosfera piesei, în viziunea scenică a lui Craig.

Iată, însă, că a intervenit din nou neprevăzutul. Aceste imense paravane n-aveau echilibru şi se prăbuşeau mereu. Ce n-am încercat ca să le facem stabile ! Desigur că ar fi existat destule posibilităţi, dar ele necesitau din păcate instalaţii speciale şi refaceri arhitectonice prea anevoioase şi prea costisitoare faţă de lipsa noastră de bani şi de timp.

Manevrarea paravanelor, deşi executată în repetate rînduri cu maşiniştii, n-a dat rezultate satisfăcătoare. Ba maşinistul sărea pe neaşteptate în avanscenă şi apărea în faţa spectatorilor între două panouri desprinse, ba se crăpau alte două panouri şi se vedea ceea ce se petrecea în culise. Cu un ceas înainte de premieră s-a întîmplat o adevărată catastrofă. Tocmai mă aflam în sală pentru a asista la ultima repetiţie manevră cu panourile. Totul decursese în bună rînduială. Repetiţia se terminase, decorul pentru actul I fusese montat iar maşiniştii plecaseră să se odihnească şi să-şi bea ceaiul. Scena se golise şi se făcuse linişte deplină. Deodată, unul din paravane începe să se aplece, înclinîndu-se din ce în ce mai mult pînă se propti în altul, al doilea, care căzu peste al treilea răsturnîndu-l pe al patrulea şi trăgîndu-l după ele şi pe al cincilea, pentru ca în cele din urmă să se prăbuşească toate în faţa mea, ca

un castel din cărți de joc. Scîndurile și leaturile trosniră rupîndu-se, pînza prinsă pe ele pîrîi și totul se prefăcu într-un maldăr inform de lemn și pînză, ca o ruină provocată de cutremur. Publicul începuse să sosească la spectacol, cînd noi încă mai reparam stricăciunile în spatele cortinei. Pentru a evita o nouă catastrofă, am fost nevoiți să renunțăm la mutarea decorurilor în văzul spectatorilor și să recurgem la tradiționala cortină care masca într-un chip destul de grosolan dar cel puțin sigur, munca grea depusă în culise. Păcat, căci ideea lui Craig ar fi dat o unitate și o continuitate grandioasă spectacolului ! [185]

Sosind la Moscova, Craig a examinat rezultatele străduințelor noastre și ale actorilor, rămînînd satisfăcut de cele constatate, după cum tot încîntat s-a arătat și de interpreți : Kacialov, Knipper Gzovskaia, Znamenski, Massalitinov [186], — toți artiști de anvergură universală. Actorii și figuranții și-au susținut admirabil rolurile, jucînd însă după metodele vechii școli a Teatrului de Artă, deoarece nu le putusem încă insufla formula inovatoare pe care începusem a o intui, și pentru lămurirea căreia făceam tot felul de experiențe. Așa de exemplu, i-am citit lui Craig scene întregi și monologuri din diverse piese de diferite genuri, folosind diferite maniere de joc. Bineînțeles că mai întîi i se traducea textul. Pe urmă îi ilustram școala franceză, împănată cu convenționalisme, apoi pe cea germană, cea italiană, cele două genuri ale școlii ruse, declamatoriu și realist, și în cele din urmă, și maniera nouă, impresionistă, modernă pe atunci. Nici una nu-l satisfăcu pe Craig. Pe de o parte, protesta împotriva convenționalismului care-i amintea de manierismul împămîntenit în teatru, pe de altă parte nu accepta nici rutina naturalismului ori simplitatea ce despuia opera dramatică de poezie. Ca și mine, dorea să atingă perfecțiunea, idealul, adică realizarea unei expresivități simple, puternice, adînci, înălțătoare, artistice și frumoase, legate de simțirea umană. Dar n-am putut obține această expresivitate. Am repetat aceleași experiențe și în fața lui Sulerjițki, care se dovedi și mai pretențios, oprindu-mă ori de cîte ori eforturile mele de a comunica emoția erau nesincere sau departe de adevăr.

Aceste ședințe se numără printre cele mai însemnate momente din viața mea artistică. Am înțeles atunci în ce consta tragicul situației mele, și anume : dezacordul dintre năzuințele sensibilității creatoare și întruchiparea acestora cu ajutorul instrumentului imperfect care este trupul omenesc. Îmi închipuiam că redau just sen-

timentele trăite în adîncime ; de bună seamă însă că frămîntările sufleteşti se oglindeau într-un mod convenţional, adică împrumutat de la teatrul de proastă calitate.

Am şovăit în credinţele mele noi, şi mi-a fost dat să am multe luni şi mulţi ani de nelinişte de pe urma acestor experienţe atît de importante.

Munca actorilor şi problemele ce se puneau în legătură cu punerea în scenă a lui „Hamlet" erau aceleaşi ca şi în „O lună la ţară". Se cerea ca reprezentarea scenică a forţei şi profunzimii vieţii lăuntrice să capete o formă cît mai simplă. Acum nu mai putea fi vorba, e drept, de o totală imobilizare a elementelor actoriceşti ; am păstrat, totuşi, o mare reţinere în exteriorizare, pentru care fapt, ca şi în „O lună la ţară", a trebuit să dăm o deosebită atenţie studierii rolului, tîlmăcind cît mai amănunţit şi mai edificator fondul sufletesc al piesei. În această privinţă, „Hamlet" a prezentat dificultăţi însemnate. Începutul l-a făcut faptul că în această piesă ne-am lovit din nou de patimi supraomeneşti, pe care trebuia să le întruchipăm într-o formă sobră şi extrem de simplă. Dificultăţile pe care le prezenta această sarcină dăinuiau încă vii în mintea noastră, de pe timpul „Dramei vieţii". În afară de asta, făcînd o analiză interioară a lui „Hamlet", n-am găsit în el, ca la Turgheniev, un text complet finit al piesei şi al rolurilor. În teatrul lui Shakespeare sînt destule cazuri cînd actorilor li se cere o interpretare personală. Pentru a putea studia în condiţii mai fericite textul şi pentru a extrage preţiosul fond al piesei, a trebuit s-o împărţim în fragmente. Aceste delimitări erau atît de meschine, încît cu greu se mai putea obţine o viziune de ansamblu. Privind şi studiind fiecare piatră în parte, nu ne putem reprezenta catedrala care a fost clădită din ele, şi nu putem avea înaintea ochilor turnurile ei ce se pierd în înălţime. Dacă am fărîma statuia Venerei din Milo şi am studia separat fiece părticică a ei, urechea, nasul, degetele, n-am mai putea sezisa farmecul estetic al acestei capodopere sculpturale, frumuseţea şi armonia acestei sculpturi divine. Cam acelaşi lucru s-a întîmplat şi în cazul nostru. Împărţind piesa în bucăţi, am încetat s-o mai vedem şi s-o mai trăim în ansamblu.

Ca urmare am nimerit într-un nou impas, şi am dat de noi dezamăgiri şi îndoieli, de o deznădejde vremelnică, precum şi de alte lucruri de neînlăturat atunci cînd ai pornit pe drumul căutărilor.

Am înţeles că noi, artiştii Teatrului de Artă, care învăţaserăm unele metode din domeniul tehnicii lăuntrice, puteam să le aplicăm cu un anumit succes în piesele din repertoriul modern, dar că nu găsisem metodele şi mijloacele corespunzătoare pentru redarea pieselor eroice, cu un stil elevat, şi că în acest domeniu ne aştepta o muncă titanică şi foarte apăsătoare de ani şi ani de zile.

Spectacolul acesta a dat naştere şi altor încurcături ce-mi stăvileau investigaţiile : aveam de gînd la început să obţinem o cît mai mare simplitate şi modestie în punerea în scenă a lui „Hamlet". Totuşi, montarea a adoptat un stil deosebit de fastuos, de grandios şi plin de efect, atît de pronunţat, încît frumuseţea ei izbea ochiul, ieşea în evidenţă, umbrind, prin strălucirea ei jocul actorilor. Am descoperit astfel că, cu cît vei depune mai multă stăruinţă pentru a realiza o montare simplă, cu atît mai strident şi mai pretenţios va fi rezultatul, şi cu atît mai vizibil va fi aspectul său ieftin, de paradă.

Spectacolul a obţinut un mare succes, stîrnind entuziasmul unora şi criticile altora ; emoţia generală pe care a produs-o a fost totuşi evidentă. S-a discutat mult despre el, atît prin viu grai cît şi în scris ; s-au ţinut referate, au apărut articole şi cronici în ziare iar unele teatre au împrumutat pe ascuns ideile lui Craig, exhibîndu-le ca pe o descoperire proprie. [187]

EXPERIENŢA APLICĂRII „SISTEMULUI" MEU

Pe acea vreme, mi se părea că „sistemul" meu dobîndise plenitudine şi consistenţă. Îmi rămînea doar să-l aplic efectiv. M-am apucat de lucru nu singur, ci în strînsă colaborare cu prietenul şi asistentul meu Leopold Antonovici Sulerjiţki. Ne-am adresat, în primul rînd, cum era şi firesc, colegilor noştri, actorii Teatrului de Artă din Moscova.

Totuşi nu aflasem încă pe atunci cuvintele cele mai potrivite care să-şi atingă direct ţinta şi să convingă dintr-odată, netezind căile de comunicare, nu prin uneltele minţii, ci prin căldura inimii. Spuneam zece cuvinte, unde ar fi fost poate de ajuns unul singur, dar bun ; intram prematur în amănunte, cînd ar fi trebuit să rezum şi să dau ideea generală. Din pricina acestor greşeli, primul nostru

contact cu ansamblul artistic al teatrului a dat greş. Actorii n-au manifestat nici un interes faţă de roadele îndelungatei mele activităţi de laborator. La început, am atribuit insuccesul lenei lor, dezinteresului faţă de propria lor artă şi chiar intrigilor, relei-voinţi, căutîndu-mi tot felul de duşmani misterioşi ; mai apoi m-am mîngîiat cu explicaţii de soiul acestora : „Actorul rus este un om foarte muncitor şi energic, cînd e vorba de eforturi fizice, pur exterioare. Pune-l să pompeze apă sau să facă repetiţii de o sută de ori, pune-l să strige în gura mare, să se încordeze, să-şi atîţe prin emoţii superficiale trupul, şi va executa toate acestea cu multă răbdare, fără să discute, mînat de dorinţa de a învăţa cum *se joacă* rolul cutare. Dacă, dimpotrivă, te atingi de voinţa lui, punîndu-i o problemă spirituală în scopul de a-i trezi o emoţie conştientă ori supraconştientă, sau dacă-l obligi să-şi trăiască rolul, vei întîmpina o dîrză rezistenţă, într-atît de neexercitată, de leneşă, de capricioasă este voinţa actorului. Or, tehnica lăuntrică pe care o propovăduiesc, şi care stă la baza realizării unei *stări de spirit creatoare* autentice, se bizuie în părţile ei esenţiale tocmai pe acest proces al voinţei. Iată pentru ce atît de mulţi actori rămîn surzi la apelurile mele !"

Ani de-a rîndul, la fiecare repetiţie, în toate încăperile, pe toate coridoarele, în toate cabinele, chiar pe stradă, am propagat noul crez, fără să ajung să obţin succesul. Eram ascultat cu mult respect, într-o tăcere semnificativă, după care, în vreme ce se împrăştiau, actorii îşi şopteau unul altuia :

„Atunci de ce a început el însuşi să joace mai prost ? Era cu mult mai bine pe vremea cînd nu predica atîtea teorii şi cînd juca simplu, fără complicaţii !"

Şi aveau dreptate. Energia pe care o puneam în munca actoricească o trecusem asupra cercetărilor experimentale, dînd dovadă de o oarecare slăbiciune ca interpret, lucru remarcat de toată lumea, nu numai de colegii mei, dar şi de spectatori. Rezultatul acesta mă tulbura şi-mi venea greu să nu renunţ la drumul croit de cercetările anterioare. Totuşi îmi continuam cercetările, cu multe şovăieli, e drept, deşi îmi dădeam seama că adeseori greşeam şi că, astfel, riscam să-mi sacrific prestigiul de actor şi de regizor.

Ameţit, însă, de pasiunea mea, nu puteam şi nu voiam să lucrez altfel decît îmi cerea fiecare pasiune şi descoperire. Încăpăţînarea mă făcea din ce în ce mai puţin popular. Orice repetiţie pe care o regizam se consuma într-o totală lipsă de dispoziţie, actorii manifestîndu-şi preferinţa pentru ceilalţi directori de scenă. Între mine

şi ansamblu se ridicase un zid. Ani întregi relaţiile mele cu actorii au fost reci ; mă închideam în cabină, acuzîndu-mi colegii de nerecunoştinţă, de apatie rutinieră, de stagnare, de necredinţă şi de trădare şi-mi înmulţeam eforturile în direcţia investigaţiilor mele. Amorul propriu, care pune cu atîta uşurinţă stăpînire pe actori, îmi strecurase în suflet o otravă nimicitoare, din pricina căreia cele mai simple fapte luau în ochii mei proporţii exagerate şi diforme, înăsprind şi mai mult raporturile cu colaboratorii mei. Atît lor cît şi mie ne devenise greu să mai lucrăm împreună.

Neobţinînd rezultatele dorite de la actorii ansamblului nostru, atît eu cît şi L. A. Sulerjiţki ne-am adresat tineretului, alegînd cîteva elemente din aşa-zisa corporaţie a colaboratorilor, adică dintre figuranţii teatrului şi elevii şcolii de artă dramatică.

Tineretul este dispus să te creadă pe cuvînt, fără a te supune vreunui control. De aceea ne asculta cu plăcere, fapt care ne insufla curaj. Începurăm deci lecţii cu ei după „sistem" ; dar nici acestea nu avură, din diferite cauze, efectul scontat, mai ales că elevii erau în cea mai mare parte din timp prinşi cu activitatea lor la teatru.

În urma acestei de a doua tentative neizbutite, am decis cu L. A. Sulerjiţki să ne facem experienţele într-o şcoală particulară (a lui A. I. Adaşev [188]), unde am înfiinţat o clasă ce a fost organizată după indicaţiile mele. Abia după cîţiva ani am obţinut rezultate elocvente : mulţi dintre elevii lui Sulerjiţki au căpătat angajament la teatrul nostru. Printre ei se afla şi răposatul Evgheni Bagrationovici Vahtangov, care a jucat un rol important în istoria Teatrului de Artă, dovedindu-se un adept (dintre cei dintîi) şi un înflăcărat propagandist al „sistemului".

Mulţi dintre increduli, urmărind activitatea lui Sulerjiţki de la şcoala lui Adaşev şi ascultînd ce spuneau elevii, ne-au adresat rugămintea să le îngăduim să înveţe după metoda noastră. Printre cei care au aderat la „sistemul" nostru, se aflau şi cîţiva actori care în urmă şi-au creat un renume atît în Rusia cît şi în străinătate : M. A. Cehov, N. F. Kolin, G. M. Hmara, A. I. Ceban, V. V. Gotovţev, B. M. Suşkevici, S. V. Ghiaţintova, S. G. Birman şi alţii.

În perioada colaborării mele cu Sulerjiţki, adică în stagiunea 1910—1911, am început la Teatrul de Artă pregătirile în vederea punerii în scenă a piesei lui Tolstoi „Cadavrul Viu", piesă cu belşug de roluri mici pe care le-am distribuit tinerilor ce lucrau cu mine şi cu Leopold Antonovici.

În timpul cît lucram la „sistem" am adoptat o terminologie specială, care să definească sentimentele trăite şi senzaţiile creaţiei. Termenii inventaţi de noi erau înţeleşi numai de iniţiaţi lucru ce impunea unora dintre actori şi stîrnea enervarea, invidia, gelozia şi reacţiunea celorlalţi. Aşadar, s-au format două curente : unul pentru şi altul împotriva noastră. Simţind fluctuaţia opiniei, V. I. Nemirovici-Dancenko adresă întregului ansamblu cu prilejul unei repetiţii o amplă cuvîntare, insistînd ca metoda mea să fie studiată şi acceptată înlăuntrul teatrului, în scopul de a o adopta pe viitor ca sistem de lucru [189]. Aşa că, înainte de a purcede la lucru, Vladimir Ivanovici m-a rugat să expun cu de-amănuntul aşa-numitul „sistem", pentru ca repetiţia să poată începe pe noi temeiuri. Am fost atît de mişcat de ajutorul pe care mi-l oferea colegul meu, încît îi mai păstrez şi astăzi un sentiment de recunoştinţă.

Pe atunci nu eram însă destul de pregătit pentru o problemă atît de complicată ca aceea ce mi se prezenta, din care pricină m-am achitat în mod nesatisfăcător de misiunea mea. Astfel stînd lucrurile, actorii nu s-au entuziasmat în măsura scontată de mine.

Dealtminteri n-aveam nici un motiv să mă aştept din partea lor la o deplină recunoaştere a principiilor mele. Nu puteam pretinde unor oameni cu experienţă să întîmpine inovaţiile cu acelaşi elan cu care le primeau elevii mei. Sufletul tineretului oferă un teren virgin semănătorului de învăţăminte proaspete, pe cînd actorii consacraţi, care, datorită unei experienţe îndelungate au un stil bine determinat, ţin să verifice ei înşişi inovaţiile, trecîndu-le prin filtrul concepţiilor lor artistice personale. Ei nu-şi pot însuşi de-a valma ceea ce li se propune de către alţii.

În orice caz, tot ceea ce suferise în „sistemul" meu acţiunea unei munci de pregătire, dobîndind o formulare precisă, a fost acceptat de aceşti actori cu toată seriozitatea şi supus unei meditaţii temeinice. Oamenii cu experienţă au înţeles că eu le propuneam numai o teorie pe care actorul singur trebuia, printr-o muncă îndelungată, prin obişnuinţă şi luptă, s-o transforme într-o a doua natură şi s-o pună în practică, ducînd-o la desăvîrşire pe căi firești şi proprii. Şi fiecare, după cum s-a priceput, a luat pe nesimţite cunoştinţă de ceea ce propuneam şi a prelucrat în felul său ceea ce asimilase. Ceea ce însă, mai rămăsese pe acea vreme la mine nefinit, încurcat şi neclar, a fost supus unei aspre critici din partea actorilor. Ar fi trebuit să mă bucur de această critică şi s-o folosesc, dar îndărăt-

nicia şi nerăbdarea care mă caracterizau mă împiedicau pe atunci să preţuiesc la justa lui valoare acest lucru.

Mai trist era faptul că unii dintre actori şi dintre elevi au adoptat terminologia stabilită de mine fără a-i verifica conţinutul, în timp ce alţii m-au înţeles cu mintea şi nu cu sufletul. Dar cel mai rău era faptul că acest lucru îi satisfăcea pe deplin şi puneau în circulaţie termeni pe care îi auziseră de la mine, începînd să predea, chipurile, după „sistemul" meu.

Nu înţelegeau că cele spuse de mine nu puteau fi asimilate şi însuşite într-o oră sau într-o zi, ci trebuiau studiate sistematic în mod practic, ani în şir, toată viaţa, neîntrerupt, nu înţelegeau că cele asimilate trebuiau să se preschimbe în obişnuinţă, că nu mai trebuiau să se gîndească la ele ci să persevereze aşteptînd ca lucrurile să se manifeste în mod firesc, de la sine. Pentru aceasta e necesară obişnuinţa, care reprezintă a doua natură a artistului ; e nevoie de asemenea de exerciţii ca acelea pe care le face orice cîntăreţ pentru ca să-şi dezvolte glasul, orice violonist şi violoncelist pentru a căpăta tonul artistic autentic, orice pianist care îşi dezvoltă digitaţia, orice dansator care-şi pregăteşte trupul pentru mişcări plastice şi pentru dansuri.

Asemenea exerciţii sistematice nu fuseseră făcute nici odinioară şi nu sînt executate nici acum, încît aşa-numitul „sistem" fiind practicat mai mult după ureche, n-a putut da nici pînă în ziua de astăzi roadele aşteptate.

În alte cazuri, asimilarea superficială a „sistemului" a dus la rezultate cu totul contrarii, negative. Bunăoară, unii dintre actorii cu experienţă, căutînd să se concentreze după indicaţiile „sistemului" meu, şi-au scos în evidenţă cu şi mai mult sîrg şi exactitate vechile lor erori actoriceşti, confundînd noţiunea de „sistem" cu rutina profesională înrădăcinată, s-au împotmolit şi au revenit în cele din urmă la clişeele lor învechite şi uzate. Aceste rezultate cu totul nule reprezentau în ochii lor inovaţia pe care o statornicea „sistemul", în aşa fel încît, într-un sfîrşit, s-au potolit cu desăvîrşire cu toţii, dat fiind că actorul se simte cît se poate de comod printre şabloanele ce-i sînt familiare. Actorii aceştia lipsiţi de sensibilitate erau încredinţaţi că au înţeles totul şi că „sistemul" le-a adus un folos evident ; îmi mulţumeau şi se întreceau în laude la adresa descoperirii mele, dar laudele acestea numai bine nu-mi puteau face.

Oricum ar fi, în urma memorabilului discurs al lui Vladimir Ivanovici, „sistemul" meu a fost acceptat, în mod oficial, în teatru.

PRIMUL STUDIO AL TEATRULUI DE ARTĂ

După primele experienţe de aplicare a „sistemului" atît eu cît şi Sulerjiţki am ajuns la concluzia la care, cu cîţiva ani în urmă, practica ne adusese pe mine şi pe V. E. Meyerhold, şi anume că munca de laborator nu poate fi efectuată în cadrul teatrului, împovărat zilnic cu spectacole, cu probleme de buget şi de casă, cu repetiţii şi cu tot soiul de treburi legate de activitatea practică a unei mari instituţii.

Nu ştiu dacă spectatorii care frecventau teatrul nostru sau cititorii acestei cărţi cunosc cumva munca titanică depusă pentru propăşirea instituţiei noastre artistice din Moscova de tovarăşii şi de colaboratorii mei talentaţi M. P. Lilina, O. L. Knipper, M. A. Samarova, M. G. Saviţkaia, E. M. Raevskaia, E. P. Muratova, N. S. Butova, M. P. Grigorieva, I. M. Moskvin, V. I. Kacialov, V. F. Gribunin, L. M. Leonidov, V. V. Lujski, A. R. Artiom, A. L. Vişnevski, G. S. Burdjalov, N. G. Alexandrov, precum şi de către ceilalţi alături de care au creat Teatrul de Artă, înfruntînd împreună cu ei toate greutăţile. La fiecare punere în scenă, teatrului nostru i se cerea o nouă viziune şi noi descoperiri.

Spectatorul rus, cu inima lui largă, nu cunoaşte margini în ce priveşte exigenţele, şi nici limita posibilului. „Pe cine-l iubeşte, pe acela-l şi bate", şi ori ocăreşte, ori laudă peste măsură. Nu ţine seamă nici de oboseală, nici de posibilităţile materiale ale unei întreprinderi particulare, de felul teatrului nostru, nesubvenţionat de stat.

Nouă ne pretindea mult mai mult decît celor mai bune teatre cu renume mondial şi susţinute de stat. Pentru a ne menţine la nivelul dobîndit, trebuia să depunem eforturi mai presus de puterile noastre, şi această neprecupeţită străduinţă s-a soldat pentru unii cu boli de inimă ori cu alte suferinţe fizice, iar pe alţii i-a dus de-a dreptul în mormînt. De aceea aveam o grabnică şi neapărată nevoie de concursul şi sprijinul unor forţe tinere pe care urma să le formeze Studioul.

Sub imboldul acestor gînduri, am hotărît, fără a ţine seama de lecţia pe care viaţa mi-o dăduse mai înainte vreme, să fac o nouă încercare, inaugurînd un Studio care să funcţioneze în afara Teatrului de Artă, şi care să fie rezervat tineretului.

Se ridica în primul rînd problema închirierii unui local pentru Studio. În realizarea acestui lucru Vladimir Ivanovici a jucat un rol însemnat, căci, el, fiind pe atunci unicul director al întreprinderii noastre şi avînd puteri depline, a încuviinţat un credit pentru cele necesare Studio-ului iar în timpul verii a venit anume de la ţară ca să-i găsească un local. Pentru a evita la început cheltuielile de prisos, s-a mărginit să închirieze o cameră mare şi două mai mici la ultimul etaj al unui imobil situat pe strada Tverskaia, acolo unde fusese înainte cinematograful „Lux", iar mai tîrziu teatrul „V. F. Komissarjevskaia". Printr-o stranie coincidenţă, aceste camere fuseseră cîndva locuite chiar de V. F. Komissarjevskaia, şi ele alcătuiau o parte din marea clădire a fostei Societăţi de artă şi literatură în care-mi începusem cariera artistică. Dimensiunile reduse ale acestui local erau cerute nu numai de anume considerente materiale, ci chiar de cele artistice şi pedagogice. Practica ne dovedise că un elev cu voinţa, cu sensibilitatea, temperamentul, tehnica, vocea, dicţiunea etc. încă neformate nu trebuie să facă de la început prea mari eforturi, ca să nu i se întîmple vreun accident. Scena de dimensiuni mari cere mai mult decît poate da un artist începător, ea constrînge. Un artist tînăr are nevoie la început de o încăpere mică, de sarcini artistice conforme puterilor lui, de exigenţe modeste şi de un spectator binevoitor.

Artistul tînăr nu trebuie să-şi forţeze vocea încă neformată, nici temperamentul, şi nici tehnica. Dimensiunile teatrului nu trebuie să-l silească să-şi exagereze sentimentul şi să-şi încordeze nervii, nu trebuie să-l facă să-şi „sfîşie pasiunea în bucăţi", numai ca să fie pe placul unei mari mulţimi. Artistul tînăr din Studio trebuie să joace mereu sub supravegherea profesorului său şi să primească de la el, după fiecare spectacol, îndreptările şi lămuririle respective care transformă reprezentaţia publică într-o lecţie practică.

Cu timpul, după ce îşi va fi călit însuşirile fizice şi sufleteşti şi după ce-şi va fi jucat rolul şi piesa de zeci şi sute de ori în atmosfera şi condiţiile Studioului, de-abia atunci tînărul actor ar putea suporta fără risc trecerea pe o scenă mai mare, pentru a interpreta la început un rol pe care îl ştie, şi pe urmă unul cu desăvîrşire nou. În acest nou stadiu al dezvoltării lui i-ar fi de mare folos să joace alături de actori cu experienţă, să apară lîngă ei pe ace-

eaşi scenă în faţa marelui public şi să se străduiască ca, împreună cu ei, să răspundă marilor cerinţe estetice. Mie însumi mi-a fost dat să cunosc pe vremuri ce binefacere înseamnă acest lucru, şi anume atunci cînd am jucat (din păcate prea puţin) cu actriţe mari ca G. N. Fedotova, M. N. Ermolova, O. O. Sadovskaia, P. A. Strepetova şi altele[190].

Integrîndu-se în ansamblul Teatrului de Artă, un elev al Studioului trebuie să devină un sprijin al celor vîrstnici, un înlocuitor al lor şi cu timpul, un acţionar al întreprinderii care, pe vremea aceea, o trecusem în deplină proprietate, actorilor.

Trecînd pe scena unui teatru mare, elevii Studioului nu trebuie să piardă contactul cu şcoala, dat fiind că-şi pot întrebuinţa timpul liber continuîndu-şi acolo studiile ca actori sau regizori, ca profesori sau experimentatori care lucrează la experienţele şi cercetările lor.

Conducerea artistică şi administrativă a Studioului şi-o asumase Sulerjiţki care, la rîndul său, primea directive de la mine.

Au fost reuniţi în noul Studio toţi cei care au vrut să se formeze după îndrumările „sistemului" meu. Am început prin lectura întregului curs care era întocmit. Din păcate nu puteam jertfi prea mult timp Studioului ; mă înlocuia în schimb Sulerjiţki, care depunea o activitate intensă şi supraveghea, potrivit indicaţiilor mele, diverse exerciţii menite să stimuleze starea de spirit creatoare, analiza rolurilor şi formarea unui registru voliţional, întemeiat pe succesiunea şi logica fenomenelor sensibilităţii.

În acelaşi timp cu lecţiile, aveau loc şi repetiţiile cu piesa «Sfîrşitul „Speranţei"» în vederea unui spectacol cu public. Munca preliminară o ducea R. V. Boleslavski, iar cea de pregătire a spectacolului cu public, Sulerjiţki.

Aceste repetiţii se tărăgănau din pricină că artiştii erau ocupaţi la teatru, unde tocmai se făceau în grabă ultimele pregătiri pentru premieră. Erau clipe cînd ni se părea că va fi imposibil să împăcăm activitatea tinerilor artişti în cele două locuri şi că vom fi de aceea nevoiţi să renunţăm la spectacolul public al Studioului şi la alte munci. Într-un moment de grea cumpănă le-am spus cu hotărîre elevilor :

— Reprezentaţia trebuie să aibă loc cu orice preţ, chiar de va trebui să facem imposibilul. Nu uitaţi că de ea depinde întreg viitorul vostru. Veţi avea de trăit un „Puşkino" al vostru, etapa prin care noi am trecut înainte de înfiinţarea Teatrului de Artă

din Moscova. Dacă nu veţi putea pregăti spectacolul în timpul zilei, repetaţi-l noaptea, pînă-n zori.

Aşa au şi făcut. Spectacolul vizionat mai întîi de mine, iar apoi de toţi colaboratorii mei în frunte cu V. I. Nemirovici-Dancenko şi cunoscutul pictor A. N. Benua, a obţinut un succes excepţional, dînd la iveală, în jocul tinerilor actori, o simplitate deosebită, nemaiîntîlnită pînă atunci, şi adîncime în ceea ce priveşte redarea, lucru pe care îl atribui nu fără temei muncii noastre comune, desfăşurate „după sistem".

După aceasta, a urmat o serie de spectacole publice[191], cu bilete a căror reţetă a fost vărsată fondurilor de susţinere a Studioului. Cît despre o remuneraţie a actorilor pentru munca lor, nici nu putea fi vorba pentru moment, aportul lor fiind benevol. În anul următor, după ce Studioul s-a consacrat definitiv, Teatrul de Artă i-a venit într-o mai largă măsură în ajutor, încadrîndu-l în bugetul său. Din acel moment, scena complementară a căpătat denumirea de Studio al Teatrului de Artă din Moscova, iar mai tîrziu, după ce s-au mai creat întreprinderi de acest fel, a fost numit Primul Studio al Teatrului de Artă din Moscova.

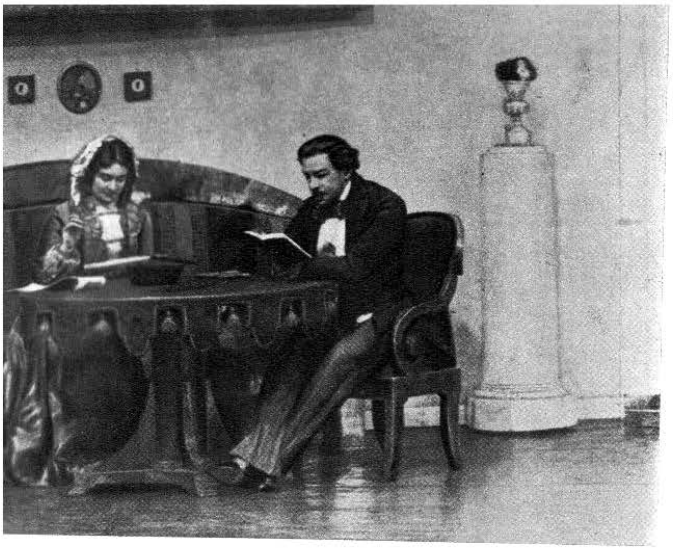
Studioul a atins cea mai înaltă treaptă a creaţiei artistice prin punerea în scenă a nuvelei lui Dickens „Greierele din vatră", în dramatizarea lui B. M. Suşkevici[192] care a colaborat şi la punerea în scenă a piesei [193]. Ceea ce însemnase pe vremuri „Pescăruşul" pentru Teatrul de Artă din Moscova a însemnat acum pentu Primul Studio „Greierele din vatră".

Sulerjiţki a muncit cu rîvnă, punînd în această realizare toată căldura sufletului său, toată puterea spiritului său şi toate năzuinţele lui spre frumos pe care a izbutit să le insufle şi ansamblului. Datorită acestui fapt, spectacolul a căpătat o atmosferă nespus de duioasă şi de mişcătoare. Piesa cerea nu un simplu joc actoricesc, ci ceva deosebit, intim, care să poată uşor pătrunde în sufletele spectatorilor.

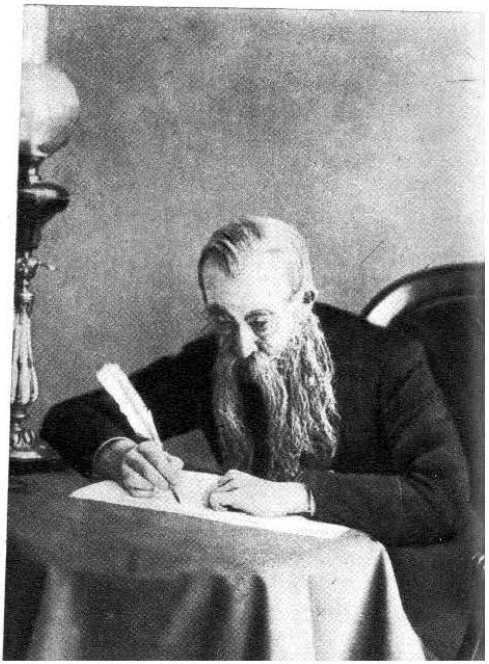
Poate că atunci, în acest spectacol, au răsunat pentru prima oară accentele adînci, pline de căldură, ale sensibilităţii supraconştiente, în felul şi pe măsura celor visate de noi atunci. Într-un teatru vast şi lipsit de atmosferă intimă, în care actorii sînt siliţi să ridice glasul şi să-şi sublinieze jocul într-un mod artificial, o seamă de subtilităţi se pierdeau, neputînd ajunge să-l emoţioneze pe spectator.

Famusov.
„Prea multă minte strică"
de A. S. Griboedov.
1914

Famusov.
„Prea multă minte strică"
de A. S. Griboedov.
1906



Natalia Petrovna — O. L. Knipper, Rakitin — K. S. Stanislavski.
„O lună la țară" de I. S. Turgheniev. Actul întîi.
1909



Krutițki.
„Orice naș își are nașul" de A. N. Ostrovski.
1910

Contele Liubin — K. S. Stanislavski, Daria Ivanovna — M. P. Lilina.
„Provincială" de I. S. Turgheniev.
1912

Contele Abrezkov.
„Cadavrul viu" de L. N. Tolstoi.
1911

(Sus, stînga) Argan.
„Bolnavul închipuit" de Molière.
1913

(Sus, dreapta) Argan.
„Bolnavul închipuit" de Molière.
1913

Cavalerul de Ripafratta.
„Hangița" de C. Goldoni.
1914

Despre Studio s-au scris în ziare coloane întregi şi s-a vorbit mult atît în societate cît şi în cercurile teatrale ; cîteodată ne era dat ca exemplu nouă, actorilor mai bătrîni, care ne dădeam seama că se ridică în faţa noastră un viitor concurent. Întrecerea însă, după cum se ştie, este principiul motor cel mai eficace al progresului.

Din momentul acesta, actorii Teatrului de Artă au început să plece din ce în ce mai mult urechea la cele ce li se împărtăşeau în legătură cu „sistemul" creator pe care îl predicam noi. Iar eu începeam să-mi recapăt încetul cu încetul popularitatea.

Studioul, condus de talentatul L. A. Sulerjiţki, şi-a continuat activitatea în condiţii fericite. Fiind un om al ideilor şi totodată un adept al lui Tolstoi, Sulerjiţki cerea colaboratorilor şi elevilor săi să slujească din tot sufletul arta şi găsea întotdeauna în mine un sprijin temeinic. Orice dovadă de rea creştere, de grosolănie ori de incorectitudine din partea elevilor Studioului îl supăra teribil ; îşi dojenea ucenicii, căuta să-i convingă, îi îndruma cu vorba şi cu pilda pe care o dădea, educa această generaţie care din pricina condiţiilor sociale şi politice nu-şi putuse forma un spirit de disciplină şi de conştiinciozitate. De altfel ei căpătaseră oarecare antrenament de ordin teatral încă din timpul cînd lucraseră la Teatrul de Artă. Aproape toţi jucaseră de sute de ori în scenele de masă. Munca grea de simplu figurant dezvoltase în ei sentimentul datoriei, fără de care teatrul nu poate fi conceput. Aveau însă multe lucruri care necesitau o reeducare. De reeducarea aceasta se îngrijea Sulerjiţki care se dedicase acestei opere cu tot sufletul, ruinîndu-şi în cele din urmă şi sănătatea cu care din păcate nu se putea lăuda : doctorii constataseră la el o nefrită neglijată pe care o contractase în Canada.

Nu e prea lesne să fii pedagogul unor oameni maturi, care ţin la independenţa lor şi au pretenţia să înveţe pe alţii. Din fericire Sulerjiţki era un om bun, optimist şi vesel. Observaţiile pe care le făcea şi îndrumările pe care le dădea erau presărate cu glume şi cu şotii la care se pricepea ca nimeni altul. Ar fi greu să redăm fantezia umoristică pe care o risipea nu numai în timpul liber, dar şi în timpul repetiţiilor, cînd trebuia să învioreze atmosfera. Iată bunăoară una din aceste glume. Aveam la Studio un tînăr elev talentat, pe care cel mai mic eşec în muncă îl ducea lesne în pragul

deznădejdii. Era însă de ajuns să începi să-l liniştești, să-l lauzi şi să-l asiguri că are mult talent, pentru ca acest tînăr influenţabil să prindă curaj. Ca să nu fie nevoit să repete mereu aceleaşi vorbe de încurajare, Sulerjiţki s-a apucat să facă o pancartă cu următoarea inscripţie: „Cutare elev al Studioului este foarte talentat". Pancarta o fixase de un băţ şi în clipa cînd elevul dădea cel mai mic semn de descurajare era adusă în mod solemn în camera unde se făceau repetiţiile. Procesul deschiderii uşii, mutra de o seriozitate comică a aceluia care ducea pancarta, stîrneau rîsul şi veselia generală. Atmosfera repetiţiilor se destindea deodată, elevul se înveselea şi lucrul continua cu o nouă însufleţire.

L. A. Sulerjiţki şi cu mine visam să creăm ceva în genul unei confrerii spirituale a artiştilor. Membrii lui trebuiau să fie oameni cu vederi înalte, cu idei largi şi orizont vast, care să cunoască sufletul omenesc, să tindă spre ţeluri artistice nobile şi să fie capabili să se jertfească pentru idee. Visam să arendăm o moşie, legată de oraş prin tramvai sau cale ferată şi unde să se poată adăuga la clădirea principală o scenă şi o sală pentru public, iar acolo să aibă loc spectacolele Studioului. Voiam să-i cazăm pe artişti în pavilioanele acestei case, urmînd ca pentru spectatori să se construiască un hotel, în care vizitatorul, posesor al unui bilet de teatru, să aibă drept la o cameră unde să petreacă noaptea. Publicul urma să vină din timp pentru reprezentaţie, pentru ca putîndu-se plimba prin frumosul parc din jurul conacului, putîndu-se odihni şi avînd putinţa să prînzească în sufrageria comună de care urmau să se ocupe chiar elevii Studioului, spectatorul să poată veni la teatru după ce şi-a scuturat de pe el colbul capitalei şi şi-a purificat sufletul. În felul acesta i s-ar fi făcut o bună pregătire spre a fi mai receptiv la emoţiile artistice. Fondurile pentru întreţinerea acestui Studio situat în afară de oraş ar fi putut fi obţinute nu numai de pe urma spectacolelor, ci şi din produsul gospodăriei, toată munca cîmpului din primăvară şi vară, de la semănat şi pînă la seceriş, urmînd s-o facă chiar elevii Studioului, ceea ce ar fi avut o mare înrîurire asupra dispoziţiei lor şi asupra atmosferei generale a Studioului. Oamenii care se întîlnesc zilnic în atmosfera de permanentă încordare nervoasă a culiselor nu pot stabili între ei acele relaţii de strînsă prietenie indispensabile unui colectiv de artişti. Dar dacă în afară de viaţa de culise, aceiaşi oameni s-ar regăsi în mijlocul naturii, muncind cu toţii laolaltă pămîntul, în aer curat,

sub razele soarelui, atunci sufletele lor s-ar deschide, simțămintele urîte ar dispare iar munca fizică depusă în comun i-ar ajuta să se apropie. În perioada muncilor agricole de primăvară și toamnă, viața teatrală ar fi urmat să înceteze pentru a fi reluată după strîngerea recoltei. Iarna, în orele libere din timpul muncii de creație, elevii Studioului ar fi urmat să lucreze personal la montarea pieselor, adică să deseneze decoruri, să confecționeze costume, să facă machete etc. Ideea de a lucra pămîntul era ceva la care L. A. Sulerjițki visa de mult ; el nu putea trăi fără pămînt și natură, mai ales primăvara. Îl trăgea ceva să plece din oraș la țară. De aceea, latura agricolă a presupusului Studio urma să fie pusă sub directa supraveghere a lui Sulerjițki.

Desigur că visurile acestea au rămas în cea mai bună parte neînfăptuite, dar într-o mică măsură au fost totuși realizate.

Am cumpărat pe malul Mării Negre, în Crimeia, pe o plajă minunată, situată la cîțiva kilometri depărtare de orașul Eupatoria, un loc pe care l-am pus la dispoziția Studioului. Cu sumele realizate de pe urma spectacolelor date la Eupatoria, am construit clădiri de interes public, un mic hotel, un grajd, un staul, magazii pentru unelte agricole, semințe, produse alimentare, provizii, pivnițe pentru păstrarea cărnii și laptelui etc. Fiecare din elevi era obligat să-și clădească o locuință, cu propriile-i mîini, pentru cazul că ar veni zile negre.

Doi sau trei ani de-a rîndul, grupul elevilor, sub conducerea lui Sulerjițki, a venit vara la Eupatoria, unde au dus o viață de oameni primitivi, în aer liber. Ei își aduceau și își ciopleau singuri piatra pentru a-și face locuințele lor comune. Clădeau provizoriu din piatră pereți, făcînd lucrul acesta exact cum fac copiii cînd își clădesc case din cuburi : în chip de acoperiș întindeau o foaie de cort, în loc de uși și ferestre agățau perdele de pînză și covoare, iar drept podea, servea nisipul plajei. Înăuntru, te izbea înfățișarea confortabilă, cu divane și scaune din piatră acoperite cu perne ca în castelele medievale, panouri de pînză pe pereți și lampioane chinezești care luminau seara încăperile. Cum umblau aproape goi, trupurile lor căpătaseră o culoare de bronz. L. A. Sulerjițki s-a folosit din nou de metodele sale pe care le aplicase și duhoborilor din Canada, stabilind un regim foarte aspru. Fiecare elev avea cîte o îndatorire obștească : unul să facă pe bucătarul, altul pe vizitiul, al treilea pe luntrașul, al patrulea să se ocupe de administrație ș.a.m.d. Vestea despre aceste ființe primitive se răspîndise în

toată Crimeia, atrăgînd mulţi curioşi care au venit să-i vadă pe „elevii sălbatici" ai Studioului Teatrului de Artă din Moscova.

Mi se prezenta încă o dată în viaţă prilejul de a reînnoi cercetările în domeniul decorului şi al principiilor ce stau la baza montărilor scenice. Revizuirea mijloacelor teatrale era pricinuită acum de nevoia la care mă vedeam redus de a amenaja o scenă pentru Studio într-o încăpere joasă pe care o închiriasem. Ţineam însă ca această scenă să nu amintească prin nimic acele podium-uri meschine şi mizere de care se folosesc amatorii ; ţineam ca ea să nu oglindească lipsă de seriozitate, ci să impună prin originalitatea rezolvării unei probleme atît de dificile.

Faptul că mă vedeam obligat să-mi potrivesc calculele după posibilităţile noastre materiale insuficiente a dus la o nouă complicaţie. Într-o încăpere atît de scundă nu se putea ridica o scenă, pentru că riscam ca actorii să atingă tavanul cu capul. De aceea am amenajat sala, înălţînd-o în amfiteatru, astfel ca privirea spectatorilor să nu mai fie stingherită de capetele celor din faţă, şi publicul întreg să aibă o perspectivă nestînjenită asupra scenei, pe care o vedeau ca în palmă. Din această amenajare a cîştigat şi scena care, fără estradă, era de ajuns de înaltă. Pe de altă parte, primul rînd de staluri nu era despărţit de scenă nici prin balustradă, nici prin rampă (luminile fiind proiectate de sus). Doar în pauze cădea o cortină de stofă, care despărţea scena de sală.

Distanţa mică dintre actori şi spectatori dădea acestora din urmă impresia că trăiesc laolaltă, în aceeaşi încăpere cu personajele piesei, şi că asistă întîmplător la ceea ce se petrece în viaţa pe care o prezenta piesa. Această intimitate era unul din farmecele principale ale Studioului.

Cît despre un decor de factură teatrală obişnuită, nici nu putea fi vorba, fiindcă nu putea fi adus la etaj, în imobilul mare unde era instalat Studioul. În afară de asta, n-am fi avut unde să le ţinem, neavînd loc pentru decoruri nici pe scenă şi nici alături, în mica încăpere în care fuseseră amenajate cabinele actorilor.

În locul decorurilor obişnuite am introdus sistemul pînzelor şi draperiilor care pe atunci constituiau într-o anumită măsură o inovaţie. Aceste draperii, aşezate una peste alta într-un colţ al camerei, ca cearceafurile în dulap, ocupau un minimum de loc. Fiecare draperie era prevăzută cu nişte verigi prin care era trecut cîte un băţ cu ajutorul căruia erau ridicate sus şi agăţate acolo cu cîrlige

de tavanul acoperit cu un grătar de sîrmă. Prin mobilitatea acestor cîrlige, se puteau obține cele mai variate contururi.

Sistemul acesta a fost perfecționat mai tîrziu, cînd Primul Studio s-a mutat într-o clădire mai spațioasă (în actuala Piață a Sovietelor).

Teatrul astfel instalat necesita modalități de punere în scenă care să-i fie adecvate și care trebuiau căutate de aci înainte. De exemplu, pentru „A douăsprezecea noapte" de Shakespeare, piesă cu tablouri numeroase, am născocit un fel de cortină ce tăia scena nu în lățime, ci în adîncime. Prin manevrarea acestei cortine se putea acoperi decorul așezat în partea stîngă a scenei și totodată se putea descoperi un alt decor, pregătit în răstimp, în partea opusă, adică în cea dreaptă. În vreme ce acțiunea își continua cursul, se monta un alt decor înapoia cortinei ce masca porțiunea din stînga.

Cu prilejul punerii în scenă a unei povești a lui Tolstoi, „Povestea lui Ivan Prostul", pe o scenă de acest fel, la Studioul doi, pentru a scurta pauzele dintre numeroasele tablouri am inventat niște platforme instalate pe rotițe. În timp ce pe una din ele se desfășura acțiunea piesei, pe cealaltă se monta, în culise, decorul tabloului următor. Cînd se făcea întuneric, platforma ce servise pînă atunci scena era trasă în culise, liberînd locul pentru ca să poată fi introdusă cealaltă.

Pentru cel de al doilea act din piesa lui Andreev, „Tinerețea", al cărui decor reprezenta terasamentul unei căi ferate pe lîngă liziera unei păduri dese, am recurs din nou la folosirea catifelei negre. Copacii din primul plan cu grosimi proeminente mîngîiate de razele lunii erau confecționați din fîșii de pînză de diferite lățimi, ce atîrnau din tavan. Catifeaua ce alcătuia fundalul evoca, pentru imaginația spectatorului, adîncimea nesfîrșită a pădurii, dîndu-i micii scene perspectiva. Pentru a mări impresia de adîncime, am instalat lîngă circularul negru o ladă fabricată din același material și prevăzută cu niște găurele prin care răzbăteau raze de lumină menite a da iluzia unor felinare din depărtare. Astfel că întregul decor se compunea din cîteva cîrpe și o ladă, așezate pe un fond de catifea. Am dat o dezvoltare și mai mare aceluiași principiu în piesa lui A. Blok „Trandafirul și Crucea", care n-a mai ajuns să vadă lumina rampei[194].

Poți să-ți dai seama de efectul scenic obținut prin noile metode de montare folosite de Studio din următoarea întîmplare :

Analizînd într-o zi calităţile şi defectele lucrărilor scenice executate de diferiţi decoratori ruşi şi străini în legătură cu sarcinile teatrului şi în special ale actorilor, am adresat unui pictor cunoscut şi înzestrat cu un ascuţit simţ critic întrebarea :

— Ce decor ţi se pare mai potrivit, ca fond, pentru actor ? Ce decor ar corespunde mai bine problemelor scenice ale teatrului nostru ?

Am aşteptat răspunsul multă vreme.

— Am aflat ! — mi-a declarat solemn renumitul pictor, cînd, întîmplător, ne-am întîlnit iarăşi. Cea mai potrivită soluţie a problemelor cu privire la decor a fost dată de montarea „Greierului" la Studioul unu.

Decorurile la care se referea fuseseră cît se poate de simple. Obiecte de recuzită ca rafturi pline cu tot felul de lucruri ori dulapurile cu văsărie fuseseră zugrăvite pe un placaj, apoi decupate după contur, execuţia fiind încredinţată în întregime elevilor studiourilor, printre care se afla, e drept, şi un pictor. Fără îndoială că nu putea fi numit un decor artistic, în sens pictural, cromatic, dar în schimb, era un decor excepţional de scenic.

Cînd interlocutorul meu începu să-şi argumenteze opinia, înşirînd diferite detalii ale decorurilor din „Greierele" care-l impresionaseră îndeosebi, am remarcat că le preţuia tocmai pe acelea executate chiar de către interpreţii piesei, după îndemnurile lor lăuntrice, sugerate de problemele spirituale ale cutărui sau cutărui rol şi ale întregii montări în general. Întîmplarea mi-a dovedit încă o dată că teatrul nu are neapărat nevoie de un pictor decorator, că pictorul care lucrează în teatru trebuie să fie negreşit, în cît de mică măsură, şi regizor, înţelegînd problemele şi bazele artei şi tehnicii noastre.

Nu voi insista mai îndelung asupra ultimei perioade din existenţa primului Studio, deoarece în acea vreme n-am participat direct la activitatea lui. Consolidîndu-se treptat, tînăra instituţie şi-a cîştigat independenţa, devenind un al doilea Teatru de Artă din Moscova (M.H.A.T., al doilea)[195]. Voi trece de asemeni peste o mulţime de momente din existenţa acestui teatru, momente ce nu sînt legate de evoluţia mea artistică personală şi chiar peste cele de o însemnătate excepţională pe care un eventual biograf al teatrului va fi dator să le înregistreze cu o atenţie deosebită. Tot astfel mă

văd silit să renunț la analizarea activității artistice a acelora ce pot fi considerați printre elevii noștri.

Pe urmele acestui prim Studio a luat ființă un al doilea, la care am ajuns prin transformarea școlii dramatice condusă de actorii noștri N. G. Alexandrov, N. O. Massalitinov și N. A. Podgornîi. Printre absolvenții din anul premergător desființării sus-numitului conservator se aflau o seamă de elemente valoroase ca: A. K. Tarasova, M. A. Krîjanovskaia, E. I. Kornakova, R. N. Molcianova, N. P. Batalov, V. A. Verbițki și alții. Am organizat, împreună cu răposatul V. L. Mcedelov, grupul acestora într-un Studio[196] pe care pe urmă actorii l-au luat sub conducerea și pe riscul lor, deoarece nu le mai puteam da nici un ajutor material. Cel dintîi spectacol, și anume „Inelul Verde" de Z. Hippius, prezentat de acest Studio, i-a hotărît din capul locului soarta, punîndu-i baze solide... În toamna lui 1924, actorii lui s-au integrat în ansamblul nostru, alcătuind în momentul de față tînăra generație care s-a afirmat într-o măsură suficientă în ultimele noastre piese.

Concomitent cu „Studioul doi" s-a format și s-a dezvoltat un al treilea Studio sub conducerea lui E. B. Vahtangov (azi „Teatrul E. B. Vahtangov")[197], instituție ce a depins un timp tot de Teatrul de Artă. Mai tîrziu s-a înființat un al patrulea Studio[198] (actualmente „Teatrul realist"), destinat actorilor din ansamblul nostru care, din diferite motive, nu-și aflaseră o utilizare conformă capacității lor și care au alcătuit un ansamblu raional, de care se simțea mare nevoie.

Nu pot încheia fără să amintesc de înființarea Studioului de Muzică al Teatrului de Artă din Moscova (în momentul de față Studioul de Muzică „Artistul Poporului V. I. Nemirovici-Dancenko") organizat și condus de Vladimir Ivanovici și care a prezentat o serie de spectacole admirabile[199]. Cum însă n-am luat parte nici la activitatea acestuia, nici la realizările artistice ale Studioului trei și patru, nu mă pot opri mai îndelung asupra lor, iar ca să vorbesc doar în mod fugitiv despre ele, ar însemna să nu le acord însemnătatea pe care o merită.

Din aceleași motive nu voi insista nici asupra activității artistice a Studioului evreesc „Habima" în fruntea căruia se afla N. I. Zemmach. La cererea mea, acolo a funcționat timp de cîțiva ani în calitate de profesor, iar apoi și în calitate de regizor, răpo-

satul E. B. Vahtangov, şi tot acolo mi-am ţinut prelegerile privitoare la „sistemul" meu [200].

Cu atît mai puţin aş putea vorbi despre Studioul armenesc condus de regizorul Studioului unu, S. I. Haciaturov, sau despre unii dintre urmaşii noştri din străinătate, ca de exemplu cunoscuta actriţă poloneză S. Wysocka (Stanislawska) care a organizat înainte de război la Kiev un Studio propriu, după modelul Studioului unu, ori despre actorii teatrului bulgar care au fost trimişi de către fostul guvern al ţării lor, şi care timp de mai mulţi ani au lucrat în cadrul teatrului nostru ca actori sau elevi ai Studioului.

SERATELE DISTRACTIVE ŞI „LILIACUL"

Teatrul de Artă din Moscova a dat vlăstare nu numai în domeniul dramei, ci şi în acela opus, al parodiei şi al glumei.

Începutul acestora datează încă de pe vremea Societăţii de artă şi literatură din Moscova în care se organizau serate cu tot felul de parodii şi farse. „Serate vesele" asemănătoare au fost organizate în diferite rînduri şi la Teatrul din Moscova. Aşa bunăoară au avut loc serate de acest gen în 1902 în magazia de pe Bojedomka, unde făceam repetiţiile ; în 1903 cînd, după dorinţa lui A. P. Cehov, a avut loc un astfel de spectacol la Teatrul de Artă din Moscova în seara de Anul Nou ; şi în 1908, tot la Teatrul de Artă, la sfîrşitul festivităţii organizate de ziua celei de a zecea aniversări de la înfiinţare.

La 9 februarie 1910 a avut loc prima „serată" de acest fel cu intrare, în folosul actorilor nevoiaşi.

Festivităţile acestea care privite comparativ aveau aproximativ acelaşi caracter, se organizau de obicei în grabă, în cîteva zile. Pregătirile se făceau pretutindeni, în cabine, pe coridoare, prin toate ungherele, în timpul spectacolelor, în pauze sau toată noaptea. Rezultatele erau excepţionale.

În ajun, de cu seara, tot teatrul se schimba atît de mult, încît nu-l mai puteai recunoaşte. Fotoliile parterului erau scoase şi înlocuite cu mese la care urma să cineze publicul. Elevii şi actorii tineri care nu erau ocupaţi pe scenă făceau pe chelnerii. Sub mese se aflau ascunse tot felul de mecanisme electrice cu efecte lumi-

noase, şi tot soiul de pocnitori. Balustradele lojilor erau împodobite cu covoare, ghirlande, lampioane. Fiecare masă era prevăzută cu cîte o lampă colorată, obţinîndu-se astfel frumoase efecte decorative atunci cînd sala se afla cufundată în întuneric. Cît timp dura serata se împărţeau tot felul de surprize de carnaval, pocnitori, şuierătoare, baloane, spre desfătarea asistenţei. Sus, în galerii, erau ascunse două orchestre (una de coarde şi o fanfară). Publicul se aduna pe la ora 8, îşi ocupa locurile iar lumina se făcea din ce în ce mai mică pînă cînd sala se cufunda cu totul în întuneric. După ce spectatorii începeau cît de cît să se obişnuiască cu întunericul, sala se umplea pe neaşteptate cu tot felul de sunete ce izbucneau la un semnal care fusese repetat în prealabil. Băteau tobele, răsunau trompetele, viorile şi toate instrumentele cu coarde atacau note înalte, instrumentele de suflat urlau strident, ţimbalele vibrau şi toate instrumentele folosite în teatru pentru efecte sonore îşi dădeau drumul, amestecîndu-se în corul celorlalte. În timpul acestei cascade de sunete, toate reflectoarele de care dispunea teatrul îşi revărsau lumina în sală. Publicul era orbit şi din toate colţurile sălii de spectacol, din loji, din balcoane, din parter, zburau de jos în sus şi de sus în jos serpentine, confetti şi sute de baloane colorate.

Programul distractiv era cît se poate de variat.

Cu un asemenea prilej s-a montat o dată o parodie a renumitei operete „Frumoasa Elena". Pe Menelaus îl juca actorul Kacialov, pe Elena — Knipper, pe Paris — Moskvin, unul dintre Ajaxi era Sulerjiţki, iar orchestra se afla sub conducerea lui Vladimir Ivanovici. În cadrul aceleiaşi serate, S. V. Rahmaninov a dirijat la cererea publicului „Dansul apaşilor" interpretat de Koonen şi Boleslavski.

Se organizau de asemeni şi scene de circ în cursul cărora I. M. Moskvin făcea pe August-prostul care lăsa şi ridica cortina cînd nu trebuia. El le ajuta scamatorilor, le întindea obiectele de care nu aveau nevoie şi dădea foarte naiv în vileag secretul trucului lor, punîndu-l pe scamator într-o situaţie stupidă.

Printre scenele de circ, unele numere parodiau luptele care erau foarte la modă pe acea vreme. Kacialov, personificînd un francez slăbuţ şi fin, îmbrăcat într-un tricou şi cu pantalonaşi de damă, se prindea la o luptă greco-romană cu un vizitiu rus mătăhălos şi voinic îmbrăcat într-o cămaşă şi pantaloni suflecaţi, rol interpretat de V. F. Gribunin. Desigur că lupta căpăta un aspect de şarjă

presărată cu numeroase situaţii comice, o caricatură a aspectelor comice ale luptelor, o satiră la adresa juriului corupt şi chiar a luptătorilor, iar aici intervenea şi August-prostul care din prostie le trăda vicleşugurile. Mai era un ghicitor, care, în stare de hipnoză, ghicea gîndurile şi destăinuia cancanurile zilei şi tainele picante din teatru.

Cu acelaşi prilej, uriaşul şi puternicul F. I. Şaliapin, în costum oriental, se lua la trîntă cu pirpiriul şi agerul L. A. Sulerjiţki. După care combatanţii încîntau publicul cu admirabile melodii ucrainiene. Patru midinete vieneze, I. M. Moskvin, V. F. Gribunin, V.V. Lujski şi Klimov, actor al Teatrului Mic, dansau şi cîntau un quartet, chipurile picant, folosind un vocabular grotesc ce avea pretenţia să semene cu limba germană :

Ich bin zu mir heraus
Ich habe Offenbach,
Zu mir spazieren haus
Herr Gansen Mittenschwach.

Printre numerele de circ era şi următorul :

Se aducea pe scenă un tun imens. Lîngă tun apărea bondocul Sulerjiţki într-o uniformă ciudată, străină, confecţionată din piele şi muşama. Sulerjiţki pronunţa un interminabil discurs, parodiind limba engleză, iar interpretul lămurea că originalul musafir proiectează o primejdioasă expediţie în planeta Marte. În vederea acestei călătorii interplanetare, englezul urma să fie introdus în tun şi proiectat în spaţiu. Îşi făcea îndată apariţia şi soţia ofiţerului pentru a-şi lua rămas bun după care se apropiau de el doi artilerişti, îmbrăcaţi de asemeni într-o uniformă ciudată : V. I. Kacialov şi V. F. Gribunin. Aceştia doi curăţau şi ungeau tunul, apoi, manevrînd nişte pompiţe mici ca acelea folosite la maşinile de cusut, stropeau cu ulei hainele neînfricatului colonel, pentru ca acesta să lunece mai lesne pe ţeava tunului. De balustrada balconului al doilea, atîrna în centru un cerc uriaş cum sînt acelea prin care sar călăreţii la circ şi pe acest cerc era lipită o roată de hîrtie. După ce totul era gata şi după ce fuseseră rostite şi cuvintele de adio, temerarul colonel era ajutat să se suie pînă la gura tunului şi să intre pe ţeava în care dispărea complet. Artileriştii făceau atunci ultimele pregătiri de tragere, dădeau foc unui fitil cu care, slujindu-se de un băţ lung, aprindeau de la distanţă încărcătura tunului.

Toată lumea şi mai cu seamă doamnele aşteptau cu emoţie deturnătura, astupîndu-şi, precaut, urechile. Spre mirarea asistenţei însă, nu se auzea decît o pocnitură înfundată ca acea a unui pistol de jucării, deşi amîndoi artileriştii se prăbuşeau din pricina şocului puternic, şi în sală răsuna un ţipăt asurzitor. Hîrtia cercului era perforată şi în mijlocul circonferinţei apărea chipul bravului colonel Sulerjiţki, în sunetele fanfarei care începea să cînte un marş. Ciudăţenia cea mare consta în faptul că unul din spectatori pretindea a-l fi văzut pe Sulerjiţki zburînd prin aer !

Iată un alt număr, care a făcut senzaţie. Am instalat pe scenă o estradă circulară care se învîrtea. Pe marginile ei se afla un gard jos, întocmai ca la circ. De jur împrejur erau înşirate cîteva rînduri de scaune pentru publicul de pe scenă. În fund se vedea o panoramă reprezentînd un circ plin de lume. În faţa spectatorilor precum se cuvenea, se afla intrarea artiştilor, iar deasupra acesteia cînta orchestra circului. Pe estrada circulară stătea un cal de lemn, pe spinarea căruia Burdjalov, îmbrăcat într-un costum de călăreaţă de circ, dansa „pas de châle", sărind prin nişte cercuri şi rupîndu-le. Cei ce ţineau cercurile erau cu picioarele pe podeaua imobilă, iar calul care părea că aleargă, se mişca o dată cu estrada rulantă.

Urma apoi numărul directorului de circ, pe care-l interpretam eu. Apăream în frac, cu cilindru (pe care-l purtam pe o parte pentru mai mult şic), în pantaloni albi de piele de căprioară, cu mănuşi albe şi cizme negre, cu un nas uriaş, cu mustăţi şi sprîncene negre, stufoase, şi cu un cioc negru. Servanţii se înşirau în livrele roşii, orchestra intona un marş solemn, eu ieşeam şi salutam publicul ; apoi şeful grajdurilor îmi înmîna, potrivit uzanţelor, un bici şi o cravaşă. Pocneam din bici (artă pe care o studiasem o săptămînă încheiată, în toate zilele de relâche) şi pe scenă irumpea un armăsar dresat, pe care îl „interpreta" A. L. Vişnevski.

Numărul acesta se încheia cu un cadril la care luau parte toţi artiştii. Trupa întreagă a Teatrului de Artă cu Knipper, Kacialov, Moskvin, Lujski, Gribunin şi alţii apărea călare pe nişte cai mici de carton cu picioare false de păpuşi, iar eu ca director, stăteam la intrare ţinînd un clopot uriaş cu un dangăt gros şi puternic şi sunam la schimbarea figurilor cotilionului pe care artiştii le executau alergînd în arenă pe propriile lor picioare[201].

La aceste serate, N. F. Baliev deţinea calitatea de *„conférencier"*, arătîndu-şi cu acest prilej talentul strălucit. Veselia lui nece-

sară, inventivitatea şi inepuizabilul lui umor, însuşi miezul cît şi forma în care îşi prezenta glumele de pe scenă, curajul lui ce ajungea uneori la îndrăzneală dar totodată şi un simţ precis al măsurii precum şi o deosebită pricepere de a-şi captiva auditoriul, măiestria lui de a pluti între ironie şi haz, între insultă şi glumă, precum şi arta lui de a se opri la timp îndreptînd cu curtenie gluma răutăcioasă, toate acestea la un loc făceau ca Baliev să apară ca o figură deosebit de interesantă ce se releva în cadrul noului gen de spectacole pe care îl abordasem.

Un rol important în desfăşurarea acestor manifestări a fost jucat de N. L. Tarasov, autorul multora dintre glumele şi anecdotele, extraordinare prin talentul lor, spuse de N. F. Baliev. Lui N. L. Tarasov, care devenise între timp membru în comitetul de direcţie şi prieten nedespărţit de-al nostru, i s-a oferit mai tîrziu prilejul să ne salveze printr-o mare sumă de bani dintr-o situaţie materială grea în timpul turneului prin Germania.

Îmi amintesc de asemeni de multe alte născociri. Bunăoară : pe scenă se afla un aparat telefonic cît toate zilele care zbîrnîia fără încetare. Baliev venea şi ridica receptorul. Din întrebările lui şi din răspunsurile pe care le dădea, publicul afla treptat despre ce anume era vorba şi pentru ce anume surprize se făcuse uz de telefon. De pildă, una din seratele noastre a coincis cu alegerile de preşedinte pentru Duma. Moscova aştepta cu nerăbdare rezultatele. Alarmat de soneria telefonului, N. F. Baliev duce receptorul la ureche şi întreabă :

— De unde vorbiţi ? Din Petersburg ? De la Duma ? — după care actorul dă semne de enervare şi se adresează publicului :

— Tăcere, tăcere, domnilor, că nu se aude !

Întreaga asistenţă amuţeşte ca la comandă.

— Cine vorbeşte ?

Pe figura lui Baliev se zugrăveşte o expresie linguşitoare şi trupul lui se încovoaie în ploconeli :

— Să trăiţi ! Sînt fericit !... Vă mulţumesc că mi-aţi telefonat...

După o pauză continuă :

— Da, da... o serată... foarte reuşită... public numeros... o reţetă nemaipomenită...

Altă pauză, la sfîrşitul căreia intervine cu un răspuns hotărît :

— Nu !

O nouă pauză în timpul căreia Baliev se schimbă la faţă :

— Nu, vă asigur, nu, nu, nu...

După fiecare pauză e tot mai nervos, mai violent şi mai hotărît.

Refuzurile lui sînt tot mai ferme, mai categorice şi pentru a-şi arăta mai elocvent intransigenţa, actorul dă din cap şi din mîini că nu. Se vede că cineva la celălalt capăt al firului stăruie foarte mult cu o rugăminte. Într-un tîrziu Baliev întrerupe brusc convorbirea :

— Scuzaţi-mă, nu pot, nu pot cu nici un chip.

Aşază enervat receptorul la loc şi se îndreaptă cu paşi grăbiţi spre ieşire, aruncînd în treacăt publicului, cu un aer nemulţumit :

— N... (numele unui politician care de multă vreme îşi manifesta ambiţia de a ocupa locul de preşedinte al Dumei) întreabă dacă nu avem nevoie de un prezident pentru serata noastră.

Dintre scenele comice interpretate de actorii noştri cu prilejul acestor festivaluri, ieşeau la lumină unele care vesteau apariţia unui gen nou în Rusia, adică a unui teatru închinat glumei, caricaturii, satirei şi grotescului, cu care s-au ocupat atît N. F. Baliev cît şi talentatul N. L. Tarasov.

Ei au organizat pentru început, în subsolul casei lui Perţov, care se afla lîngă Catedrala Mîntuitorului, ceva în genul unui club pentru artiştii Teatrului de Artă, unde cei ce făceau parte din ansamblul nostru, precum şi din alte companii teatrale, se amuzau în cerc intim. Cu timpul a luat fiinţă teatrul „Liliacul" care, din anumite pricini, a fost nevoit să-şi schimbe întrucîtva factura în favoarea unor tablouri şi scenete puse în scenă adesea cu multă artă, cu completări de cîntece, dansuri şi recitări. Acest repertoriu, devenit tipic pentru „Liliacul", a avut un răsunet puternic în lumea întreagă şi este destul de cunoscut.

ACTORUL TREBUIE SĂ ŞTIE SĂ VORBEASCĂ

„Spectacolele Puşkin"

Izbucni războiul din 1914 şi urmară anii catastrofei mondiale. La Moscova viaţa căpătă un ritm clocotitor şi începu o epocă de avînt. Teatrele desfăşurau o activitate mai intensă ca oricînd. Repertoriile căutau să fie în notă, introducînd o serie de piese

scrise în pripă, cu teme patriotice. Toate au căzut una după alta, şi nici nu era de mirare ! Poate oare războiul de mucava să ţină pasul cu cel adevărat ce frămînta sufletele oamenilor, pe străzi, în case, sau cu cel care bîntuia pe front distrugînd totul ? În asemenea timpuri un război reprezentat pe o scenă de teatru pare o caricatură injurioasă.

Răspunsul nostru la evenimente a fost punerea în scenă a unor spectacole Puşkin, sub conducerea lui V. I. Nemirovici-Dancenko şi a pictorului A. N. Benua, care semna totodată şi decorurile, şi în interpretarea celor mai buni actori ai Teatrului de Artă din Moscova. Am hotărît să punem în scenă trei piese de Puşkin : „Oaspetele de piatră", „Ospăţ în timp de ciumă" şi „Mozart şi Salieri", în care eu deţineam rolul lui Salieri. [202]

Mulţi dintre noi, captivaţi de versurile lui Puşkin, nu preţuiam îndeajuns conţinutul lor. Eu, dimpotrivă, m-am străduit pînă la capăt să pătrund în miezul dramei. Mi se părea insuficient să-l înfăţişez pe Salieri ca pe un simplu invidios. Pentru mine, el reprezenta un slujitor credincios al artei sale şi un asasin al ideilor inovatoare ale celui care se încumeta să zdruncine temeliile tradiţiei. În interpretarea mea, la ridicarea cortinei, Salieri, nu era gătit cu peruca lui pudrată şi luîndu-şi ceaiul de dimineaţă ci, dimpotrivă, publicul îl surprindea în halat, cu părul vîlvoi şi istovit de munca nerodnică din timpul nopţii. Trudnicul Salieri era în drept să ceară o recompensă cerului şi să-l invidieze pe Mozart, acel pierde-vară care zămislea capodopere glumind. Îl invidiază şi totuşi se împotriveşte acestui sentiment nociv deoarece el preţuieşte ca nimeni altul geniul lui Mozart. De aceea îi este cu atît mai greu să se hotărască să ucidă ; de aceea e cumplită groaza ce-l cuprinde cînd îşi dă seama de greşeala făptuită.

Aşadar mi-am compus rolul punînd accentul nu pe invidie, ci pe lupta dintre datoria de a nimici şi veneraţia faţă de geniu. Sentimentul acesta contradictoriu se amplifica necontenit din cauza unor detalii psihologice care îmi complicau problemele generale de creaţie. Fiecare cuvînt al rolului îmi dezvăluia un material sufletesc nou şi uriaş, ale cărui amănunte îmi deveneau atît de scumpe încît nu mă mai puteam lipsi de ele.

Nu e locul să analizez aci dacă am tratat just sau greşit acest personaj al lui Puşkin. Tot ceea ce am făcut, am făcut cu toată sinceritatea ; îmi însuşisem sufletul, gîndurile, aspiraţiile şi întreaga existenţă lăuntrică a lui Salieri. Trăiam rolul în mod just numai

atîta timp cît sentimentele mele porneau din inimă spre centrele motoare ale trupului, spre coardele vocale şi spre organele articulării verbale. Dar de îndată ce trebuia să exprim stările sufleteşti prin mişcări şi mai ales prin grai, intervenea fără să vreau, cîte o deviere, cîte o notă falsă ori cîte o stridenţă, care mă împiedicau să recunosc în forma exterioară sentimentul meu iniţial, sincer.

Nu voi mai vorbi aici de încordarea trupului şi de repercusiunile ce le-a adus după sine acest fapt. Am discutat această problemă pe larg mai înainte.

De data aceasta, cauza esenţială a celor ce mi se întîmplaseră o constituia faptul că nu stăpîneam îndeajuns versul puşkinian. Încărcasem cuvintele textului cu prea multe semnificaţii, acordînd fiecăruia în parte o prea mare importanţă.

Cuvintele lui Puşkin parcă se umflaseră.

Mulţi spun că nu-i dreptate pe pămînt.
Dar nici în cer nu e...

Luate în parte, cuvintele acestea aveau pentru mine atît de multe înţelesuri, încît conţinutul fiecăruia nu mai încăpea în forma lui şi se revărsa peste margini, risipindu-se într-o pauză plină de semnificaţii pentru mine ; aşa că fiecare dintre cuvintele pe care eu le împănam cu numeroase simboluri se afla despărţit de vecinul lui prin mari distanţe. Exprimarea lor verbală se întindea pe o durată atît de mare, încît ajungînd la sfîrşitul unei fraze, cu greu îţi mai puteai aminti începutul ei. Şi cu cît aduceam eu adăugiri de sensibilitate şi de fond sufletesc, cu atît textul devenea mai greoi şi mai fără sens şi cu atît mai anevoioasă rezolvarea problemei. În afară de aceasta, vocea începea să fie dură. Se producea un fenomen de siluire, din cauza căruia, ca întotdeauna, începeam să mă înec şi să am convulsiuni spasmodice. Respiraţia mi se tăia, vocea îmi devenea mai surdă şi hîrîită, diapazonul i se reducea la cinci note iar forţa ei scădea. Sunetele păreau nişte lovituri, nu un cînt. Căutînd să dau glasului o sonoritate mai mare, recurgeam involuntar la metode actoriceşti banale, adică la patosul actoricesc fals, la cadenţe, la înfloriturі.

Dar asta nu-i nimic. Încordarea, gîtuirea, pe de o parte, frica de cuvinte în general şi în particular de versurile puşkiniene, pe de alta, şi în sfîrşit senzaţia de a fi într-o notă falsă şi pe o cale greşită, toate acestea mă făceau să vorbesc cu voce înceată, mă

obligau să reduc intensitatea vocii şi pînă la repetiţia generală mi-am repetat rolul în şoaptă. Aveam impresia că mi-e mai uşor să prind tonul just cu o voce scăzută şi că, şoptind, eliminam mai lesne intonaţiile false. Nici şovăiala însă, şi nici şoapta nu corespund structurii închegate a versului lui Puşkin, ba dimpotrivă, scot şi mai mult în evidenţă falsitatea, trădîndu-l pe actor.

Colegii mă încredinţau că spaima de cuvînt şi greutatea exprimării erau pricinuite de faptul că scandam versurile, recitînd greşit sensul frazei. Mi-au propus atunci să-mi subliniez cuvintele mai însemnate din text, deşi-mi dădeam seama că nu asta era cauza greşelilor mele. Trebuia ca, o bucată de vreme, să mă îndepărtez de rol, să-mi potolesc sensibilitatea şi imaginaţia peste măsură de răscolite şi să regăsesc acea armonie de care este pătrunsă în întregime tragedia puşkiniană şi graţie căreia versul devine transparent şi uşor şi numai apoi să mă întorc din nou la rolul meu. Era însă prea tîrziu să mai pot face această încercare.

Dar mai era ceva care mă încurca în interpretarea versului puşkinian, şi anume ceva ce am sezisat din studierea piesei „Mozart şi Salieri".

E chinuitor să nu fii în stare să redai ceea ce simţi atît de frumos în adîncul tău. Cred că aceeaşi mîhnire o încearcă un mut care caută să-i împărtăşească femeii iubite sentimentele sale, cu acele oribile sunete dezarticulate. Acelaşi sentiment îl trăieşte pianistul care, cîntînd la un pian dezacordat sau stricat, aude cum i se denaturează sentimentul său artistic lăuntric.

Cu cît îmi ascultam mai mult glasul şi vorbele, cu atît îmi devenea mai clar faptul că nu era prima oară cînd recitam atît de prost. Toată viaţa am vorbit în felul acesta pe scenă. Şi mi-a fost ruşine de trecut. Aş fi vrut s-o iau iarăşi de la capăt ca să spulber impresiile anterioare. Închipuiţi-vă un cîntăreţ care s-a bucurat de succes, şi care îşi dă deodată seama, la bătrîneţe, că toată viaţa a cîntat fals. La început nu vrea s-o creadă. Se apropie mereu de pian şi controlează nota pe care a luat-o, fraza pe care a cîntat-o, şi se convinge că a coborît cu un sfert de ton sau a urcat cu un semiton... Acelaşi lucru l-am simţit şi eu atunci.

Dar asta încă nu-i nimic. Privind în urmă, mi-am dat seama că multe din metodele mele anterioare de joc sau defectele ca, bunăoară : încordarea corpului, lipsa stăpînirii de sine, caracterul artificial al jocului, convenţionalismul, ticul, trucul, înfloriturile vocale, patosul actoricesc, se iveau foarte des pentru că nu eram

stăpîn pe dicțiune, singura care îmi putea da ceea ce aveam nevoie, singura care putea exprima ceea ce trăia înlăuntrul meu. Cînd am simțit cu atîta vigoare și prin proprie experiență importanța deosebită ce-o are în arta noastră o dicțiune frumoasă și aleasă, unul din cele mai puternice mijloace de expresie și de înrîurire pe scenă, în primul moment m-am bucurat. Cînd am încercat însă să-mi ameliorez felul de a vorbi mi-am dat seama cît de anevoios este acest lucru și m-am speriat de sarcina apăsătoare ce-mi stătea în față. Abia atunci mi-am dat în întregime seama că noi vorbim banal și incorect nu numai pe scenă ci și în viață ; că vorbirea noastră cotidiană simplă și trivială este inadmisibilă pe scenă ; că a putea vorbi simplu și frumos este o adevărată artă care trebuie să-și aibă legile ei, legi pe care eu nu le cunoșteam.

De atunci întreaga mea atenție artistică s-a îndreptat spre sunet și vorbire, pe care am început să le ascult cu luare aminte atît în viață cît și pe scenă. Am început atunci să urăsc mai mult ca niciodată vocile stridente ale actorilor, felul grosolan în care se imita simplitatea, precum și vorbirea seacă, sacadată, monotonia solemnă, cadențarea mecanică a troheului, anapestului etc., notele cromatice ce se tîrăsc în sus, săriturile vocale cu o terță și o quintă și cu alunecările în jos pentru o secundă la sfîrșitul frazei și versului.

Nimic nu este mai nesuferit ca dulcegăriile prefăcut poetice ale vocii în versurile lirice care se unduiesc ca niște valuri la suprafața apei pe vreme liniștită. O, acești îngrozitori declamatori de festivaluri care recită gingaș versuri drăgălașe ca : „Steluță, steluță, de ce taci ?" Mă înfurie actorii care declamă cu temperament exploziv pe Nekrasov sau pe Alexei Tolstoi. Nu pot suporta dicțiunea lor cizelată, ascuțită pînă la stridență și clară pînă la plictiseală.

Există o altă manieră de declamație și dicțiune poetică : simplă, puternică, frumoasă. Am auzit-o în fugă, fragmentar, la cei mai buni actori din lume. Ea scînteia numai o clipă, pentru ca apoi să se afunde din nou în patosul teatral obișnuit. Or, eu năzuiam spre vorbirea aceea cu adevărat simplă și frumoasă. Într-însa simțeam adevărata muzicalitate, ritmul susținut, real și variat care redă bine, liniștit, desenul interior al gîndirii sau sentimentului. Auzeam înlăuntrul meu această vorbire muzicală, poetică, și nu puteam să deslușesc de unde izvorăște.

De îndată ce începeam să recit cu glas tare versurile lui Pușkin, vechile deprinderi, acumulate de ani, adînc înrădăcinate în mine,

răbufneau cu toptanul. Pentru a le înlătura, începeam să scandez cu asiduitate cuvintele, să accentuez fondul lăuntric al frazei, fără a uita pauzele cerute de poezie. Rezultatul era că versurile se transformau într-o proză greoaie, grea de sens. Mă chinuiam să deslușesc ceea ce-mi șoptea vocea lăuntrică... Dar în zadar.

Regizorii V. I. Nemirovici-Dancenko și A. N. Benua, precum și cîțiva dintre actori, în frunte cu V. I. Kacialov, au obținut un mare succes. Spațiul nu-mi îngăduie să fac apologia talentului lui A. N. Benua, care ne-a oferit niște decoruri magnifice, uluitoare și costume de stil într-adevăr admirabile pentru această montare.

În ceea ce mă privește, unii m-au lăudat, alții (și aceștia erau în număr mai mare) m-au criticat. Dar și de data aceasta ca și pînă acum, mă judec în această carte, nu după părerile presei și ale spectatorilor, ci după propriile mele opinii și credințe. Pentru mine, rolul lui Salieri a însemnat cea mai cruntă cădere ; totuși, n-aș schimba acest eșec pentru laurii nici unui succes, atît de multe lucruri am avut de învățat de pe urma lui.

După spectacol, chinurile mele au reînceput, mai împovărătoare decît oricînd. Mi se părea că-mi irosisem viața zadarnic fără a mă fi ales cu vreo învățătură, de vreme ce urmam drumuri greșite în artă.

În perioada aceasta de frămîntări am nimerit întîmplător la un concert dat de o admirabilă formație muzicală de cameră, un quartet de coarde.

Ce fericire să poți dispune de un ritm, de pauze, de metronom, de un diapazon, de armonie și contrapunct, însușite prin îndelungate exerciții pentru dezvoltarea tehnicii, pentru a stăpîni o terminologie ce indică anume imagini și concepții artistice asupra sentimentelor creatoare și a suferințelor. Importanța și necesitatea acestei terminologii sînt de multă vreme recunoscute în muzică, unde există baze care s-au prefăcut în legi, pe care te poți sprijini pentru a nu crea la întîmplare, așa cum se întîmplă la noi. Întîmplarea nu poate servi ca bază, iar fără o bază nu poate exista adevărata artă, ci numai diletantism. E nevoie de baze pentru arta noastră și în special, pentru arta de a vorbi și de a recita versuri.

În seara aceea, la concert, am avut impresia că aceste baze ar trebui căutate în primul rînd în muzică. Graiul, versul, sînt și ele muzică, sînt și ele cîntec. Glasul trebuie să aibă muzicalitate și în vorbire și în proză și în poezie, el trebuie să sune *ca o vioară*

nu să-ți duruie în ureche ca mazărea răsturnată pe o scîndură. Cum s-ar putea dobîndi în vorbire acel sunet continuu, neîntrerupt, care să unească între ele cuvinte și fraze întregi, să le străbată ca firul unui șirag de mărgele și nu să le despartă în silabe separate ? Am simțit atunci la concert că dacă aș dispune de acest sunet prelung ca de vioară, aș putea ca și violoniștii și violoncelîștii să-l lucrez, adică să-l fac mai plin, mai adînc, mai străveziu, mai subțire și mai înalt, mai jos, legato, staccato, piano, forte, glissando, portamento etc. Aș putea să-l întrerup brusc, să fac o pauză ritmică, să dau glasului tot felul de modulații, desenînd cu sunetul ca și cu linia în grafică. Această notă continuă, prelungă ca linia, lipsește din graiul nostru. Și cu toate acestea, fiecare dilettant este convins, între altele, că atunci cînd declamă, sunetul devine alungit, fără sacade, că stăpînește pauzele, ridicările și coborîrile pe scara tonalităților etc. Dar cît de mult se înșală ! Felul lor de a recita este, după expresia lui S. M. Volkonski, monoton ca un perete gol. Glasul lor nu este curgător, prelung, ci plin de tot felul de înfloriturі. Și acest lucru nu se datorește de fel faptului că el răsună și vibrează în spațiu ci, dimpotrivă, tocmai fiindcă nu sună, nu vibrează, ci de îndată ce s-a născut, cade, tot aici, la picioare. Pentru a da, întrucîtva, iluzia sonorității vocale, actorii banali recurg la diverse înfloriturі de pe urma cărora rezultă acel convenționalism neplăcut, acel cvasi-cîntat și acea declamație de care nu știi cum să scapi. Eu, dimpotrivă, tind spre o muzicalitate firească, în așa fel încît pronunțînd cuvîntul „da", litera „a" să devină melodică și același lucru să se petreacă și cu litera „u" cînd voi pronunța „nu". Mă străduiesc ca de-a lungul unui șir de cuvinte, vocalele să se contopească între ele pe nesimțite, iar consoanele să nu fie stridente, ci să cînte, deoarece multe din ele sînt caracterizate prin nuanțe sonore, guturale, șuierătoare ori prelungi. Cînd toate aceste sunete vor începe să cînte, va putea lua naștere graiul muzical și atunci se va crea materialul asupra căruia vom putea lucra. Abia atunci mi-ar fi cu putință să reiau cu încredere și liniște scena lui Salieri, rostind :

Mulți spun că nu-i dreptate pe pămînt.
Dar nici în cer nu e...

Și atunci ar răsuna solemn, puternic, să audă toată lumea, protestul pe care întreaga omenire umilită de dumnezeu îl ridică

împotriva cerului. Şi n-aş mai avea, ca odinioară, tonul acela ca o mormăială veninoasă, caracterizînd amorul propriu mărunt, meschin, al invidiosului şi certăreţului Salieri. N-aş mai fi nevoit, ca altădată, să uzez de înfloriturile patosului tradiţional atunci cînd rosteam cuvîntul drepta-a-a-ate sau ce-e-e-er, pentru a sili glasul meu să prelungească oarecum aceste „a"-uri şi „e"-uri seci şi fără rezonanţe. N-ar mai trebui să scandez ritmul versului, oprindu-mă la fiece silabă. Cînd glasul însuşi cîntă şi vibrează, nu mai ai nevoie să recurgi la trucuri, ci eşti dator să te foloseşti de el pentru exprimarea simplă şi frumoasă a gîndurilor şi sentimentelor înălţătoare. De asemenea voci se simte nevoia în cazul lui Puşkin, Shakespeare, Schiller. Nu degeaba, atunci cînd Salvini a fost întrebat ce se cere ca să devii tragedian, el a răspuns, în felul lui Napoleon :

„La voix, la voix, et encore la voix!" *

Cîte posibilităţi noi ne va deschide vorbirea sonoră muzicală pentru a reda pe scenă viaţa lăuntrică ! Abia atunci ne vom da seama cît de ridicoli sîntem acum cu mijloacele şi procedeele primitive ale unei vorbiri limitate la un registru vocal de numai cinci-şase note. Ce poţi exprima cu aceste cinci note limitate ? Şi încă mai vrem să redăm cu ele simţăminte complexe ! E ca şi cum ai încerca să execuţi la balalaică Simfonia a 9-a a lui Beethoven.

Muzica m-a ajutat să lămuresc multe din nedumeririle ce mă frămîntau pe atunci ; ea m-a convins că actorul trebuie să ştie să vorbească.

Ciudat lucru ! Mi-au trebuit aproape şaizeci de ani ca să înţeleg, adică să simt cu toată fiinţa mea, acest adevăr simplu şi ştiut de toţi, dar pe care marea majoritate a actorilor nu-l cunoaşte.

REVOLUŢIA

Dar iată că în anul 1917 a izbucnit revoluţia din Februarie, după care a urmat Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie. Teatrul a primit o nouă misiune : el a trebuit să-şi deschidă por-

* „Voce, voce şi iar voce !" (în limba franceză). (N. trad.)

ţile pentru cele mai largi pături de spectatori, pentru acele milioane de oameni care pînă atunci nu avuseseră posibilitatea să se bucure de binefacerile culturii. Întocmai ca în piesa lui Andreev „Anatema", în scena în care mulţimea imensă de oameni se îndreaptă spre bunul Leizer cerîndu-i pîine, iar el, îngrozit, nu se simte în stare, în ciuda nespusei lui bogăţii, să mulţumească şi să potolească foamea milioanelor de oameni, aşa ne vedeam şi noi neputincioşi în faţa mulţimii uriaşe ce începuse să se reverse spre teatru. Inima ne tresălta de bucurie şi îngrijorare, conştienţi fiind de înalta menire pe care o aveam. La început, am făcut tot felul de încercări pentru a constata modul în care spectatorul cel nou primeşte un repertoriu ce nu fusese scris pentru popor. Circulă părerea că în faţa unui public alcătuit din ţărani trebuie să joci, neapărat, piese cu subiecte luate din viaţa lor şi adaptate concepţiei lor ; că în faţa muncitorilor trebuie să joci piese cu subiecte din viaţa şi din mediul lor. Această părere nu este justificată. Un ţăran care vine la asemenea spectacole spune de obicei că viaţă din asta are şi acasă şi că e sătul de ea ; că i-ar place mult mai mult să vadă cum trăiesc şi alţi oameni, să vadă o viaţă mai frumoasă decît a lui.

În primele timpuri, imediat după revoluţie, publicul nostru era amestecat : săraci şi bogaţi, intelectuali şi oameni fără cultură, profesori, studenţi şi studente, birjari, portari, mici funcţionari de la diverse instituţii, măturători de stradă, şoferi, taxatori, muncitori, jupînese, militari. O dată sau de două ori pe săptămînă jucam repertoriul nostru obişnuit în uriaşa clădire a Teatrului Solodovnikov, transportînd acolo mobila şi decorurile noastre. Natural că decorul spectacolului, făcut pentru un teatru de proporţii reduse, pierde într-o sală mare şi rece. Totuşi, spectacolele se jucau în faţa unei săli arhipline, într-o atenţie încordată şi într-o tăcere mormîntală. Actorii erau puternic ovaţionaţi la sfîrşitul reprezentaţiilor. Rusul are ca nimeni altul pasiunea pentru teatru, către care se simte cu atît mai atras cu cît sufletul îi este mai puternic cuprins de emoţiile artei. Spectatorul rus obişnuit preferă vodevilului libertin, după care pleci de la teatru cu sufletul gol, drama care smulge lacrimi, care dă prilej să filozofezi asupra vieţii şi să asculţi cuvinte înţelepte. Conţinutul pieselor din repertoriul nostru era înregistrat în mod inconştient de noul spectator. Într-adevăr, unele pasaje din piesă nu aveau nici un răsunet, nu izbuteau să

pătrundă în sufletul acestui public, în timp ce altele, în schimb, cu totul neprevăzute pentru noi, erau salutate cu hohote de rîs, descoperindu-ne nouă înşine virtuţile comice ascunse îndărătul textului şi pe care pînă atunci nu le sezisasem.

Din păcate, cu toată importanţa neîndoielnică pe care ele ar prezenta-o pentru actori, legile după care un spectacol poate impresiona masele nu sînt încă studiate. Aşa bunăoară nu există nici un mijloc care să ne facă să ne dăm seama de ce, într-un oraş oarecare, la toate reprezentaţiile, anume pasaje dintr-o piesă produc o adîncă impresie asupra întregului public, pe cînd în alte oraşe aceleaşi pasaje trec neobservate, pentru ca în schimb să iasă în relief, stîrnind rîsul ori plînsul spectatorilor, cu totul alte momente din desfăşurarea acţiunii. Şi nici de data aceasta noi nu ne-am putut da seama de ce noul spectator nu recepţiona şi nu reacţiona la anumite momente, şi în ce fel ar trebui ele adaptate pentru ca să poată pătrunde pînă la simţurile lui.

Spectacolele acestea interesante ne-au învăţat multe lucruri şi ne-au silit să simţim atmosfera cu totul nouă din sală. Ne dădeam seama că oamenii veneau acum la teatru nu pentru distracţie, ci pentru a culege învăţături.

Îmi amintesc, astfel, de un prieten ţăran, care venea o dată pe an la Moscova anume ca să vadă tot repertoriul teatrului nostru. Era de obicei găzduit de sora mea. De îndată ce sosea la ea, îşi scotea din boccea o cămaşă galbenă de mătase care, cu timpul devenise strîmtă şi scurtă, îşi punea cizme noi şi-şi trăgea pe el pantalonii de catifea, după care-şi ungea părul cu untdelemn, se pieptăna şi venea la mine la masă. La mine nu-şi putea ascunde un zîmbet de mulţumire cînd păşea pe parchetul lustruit şi se aşeza solemn la masa acoperită cu o faţă de masă curată şi frumos orînduită ; îşi înnoda şervetul la gît, lua în mînă lingura de argint şi se ospăta cu toată evlavia. Cu o bucurie şi mai mare şi defel ascunsă căuta după masă să afle noutăţile teatrale, după care se ducea să asiste, din fotoliul meu regizoral, la spectacol. În timpul reprezentaţiei, emoţiile lui se oglindeau în paloarea ori roşeaţa feţei ; noaptea nu mai putea să doarmă, simţind nevoia să umble ceasuri întregi pe străzi, pentru a-şi limpezi impresiile şi sentimentele şi a le putea rîndui în diferite compartimente ale gîndirii şi sufletului. La întoarcere, se punea la taifas cu sora mea care-l aştepta şi căuta să-l ajute să nu-şi mai căznească aşa mintea, lucru

ou care nu era obişnuit. După ce vedea întregul repertoriu, îşi strîngea din nou în boccea cămaşa de mătasă, pantalonii şi cizmele noi, îşi punea straiele lui ţărăneşti de toate zilele şi se reîntorcea, pentru un an, la ţară, de unde ne trimitea nenumărate scrisori pline de constatări filozofice care-l ajutau să-şi ducă mai departe viaţa cu rezervele de impresii aduse din Moscova.

Cred că publicul care frecventa teatrul nostru număra destui spectatori de aceştia. Simţeam prezenţa lor în sală şi ne dădeam seama de misiunea noastră actoricească, de obligaţiile ce le aveam faţă de ei.

„Da, cugetam eu, deşi arta noastră are un destin efemer, în schimb, în comparaţie cu celelalte, este cea mai accesibilă şi cea mai atrăgătoare pentru contemporanii noştri. Şi cîtă putere dovedeşte ! Influenţa pe care o exercită nu se datoreşte unei singure persoane, ci unui grup întreg de oameni alcătuit din actori, pictori, regizori, muzicieni ; iar sursele ei nu rezidă într-o artă unică ci, concomitent, în mai multe şi dintre cele mai variate : dramă, muzică, pictură, declamaţie, dans, precum şi altele. Totodată înrîurirea ei nu se răsfrînge numai asupra unei singure persoane, ci se revarsă simultan asupra unei mari mulţimi, fapt datorită căruia se dezvoltă, mai apoi, sensibilitatea comună, de masă, care face mai acute momentele intuiţiei."

Acest caracter colectiv, care presupune realizările artistice nu ale unuia ci ale mai multor creatori, adică înrîurirea nu a uneia, ci a mai multor arte, a dovedit cu prilejul spectacolelor mai sus amintite toată forţa ei de înrîurire a spectatorului nou, neviciat, încrezător şi mai ales neblazat.

Vraja pe care scena o exercită asupra publicului s-a manifestat în chip deosebit de pregnant cu prilejul unei reprezentaţii care a rămas de neuitat pentru mine. Spectacolul avea loc chiar în ajunul Revoluţiei din Octombrie. În seara aceea se făceau la Kremlin concentrări de trupe şi pregătiri misterioase, iar oameni tăcuţi se îndreptau pîlcuri-pîlcuri undeva, nu se ştie unde. În alte puncte ale oraşului, dimpotrivă, străzile se goleau, felinarele erau stinse, iar posturile poliţieneşti fuseseră desfiinţate. În schimb, în sala teatrului nostru mulţimea se îmbulzea să asiste la spectacolul „Livada cu vişini", piesă ce reprezenta tocmai viaţa acelor oameni împotriva cărora se pregătea revoluţia.

Sala era de data aceasta înţesată exclusiv cu oameni simpli şi vuia de încordarea ce-i stăpînea. De ambele părţi ale rampei starea de spirit era agitată. Noi, actorii, aşteptam machiaţi semnalul de începere şi stăteam îndărătul cortinei, atenţi la freamătul mulţimii şi obsedaţi de atmosfera încărcată a sălii.

„Nu vom putea juca spectacolul pînă la sfîrşit ! ne spuneam. O să fim izgoniţi de pe scenă."

Cînd, în cele din urmă, cortina s-a ridicat, inimile ne băteau de teamă să nu izbucnească un incident. Totuşi... lirismul cehovian, frumuseţea poeziei acelui conac rusesc în agonie ce părea atît de inactual atunci, a izbutit, deşi concursul de împrejurări era atît de puţin prielnic să dea roadele sale fireşti. Judecînd după încordarea atentă a publicului, am putea plasa spectacolul acela printre cele mai reuşite. Parcă toţi cei de faţă ar fi vrut să se odihnească într-o atmosferă de poezie şi să-şi ia rămas bun pentru totdeauna de la vechea existenţă care cerea prefaceri purificatoare prin jertfa multor vieţi. Reprezentaţia s-a încheiat prin ovaţii tumultuoase, după care spectatorii au părăsit sala în tăcere şi, cine ştie, poate că printre ei se aflau şi unii care aveau să pornească de îndată la luptă în vederea instaurării unei lumi noi. Nu mult mai tîrziu au început să se audă primele focuri de armă ; trebuind să ne ferim mereu de gloanţe, am ajuns cu greu acasă.

Vreme de un an şi jumătate după izbucnirea Revoluţiei din Octombrie, spectacolele au fost gratuite, biletele se trimiteau pe la instituţii şi fabrici, în loc să fie vîndute. Dintr-o dată, noi actorii ne-am văzut în faţa unui public nou din care mulţi, poate majoritatea, nu cunoşteau nu numai teatrul nostru, dar nici teatrul în general. Ieri teatrul fusese plin de un public pestriţ printre care se găseau şi intelectuali, astăzi în faţa noastră se găsea un public nou, de care nu ştiam cum să ne apropiem. Şi nici publicul nu ştia cum să se apropie de noi şi cum să se poarte alături de noi, în teatru. Bineînţeles că de la început, regimul şi atmosfera din teatru s-au schimbat brusc. Trebuia s-o luăm de la capăt, adică să începem să facem educaţia artistică unui spectator neformat în ce priveşte arta, pe care să-l deprindem deocamdată să stea liniştit, să nu vorbească, să nu fumeze, să nu mănînce seminţe, să-şi scoată pălăria, să nu aducă şi să nu mănînce aperitive în sală.

La început, ne-a fost greu ; ba chiar, în cîteva rînduri, ne-am văzut nevoiţi să lăsăm cortina în mijlocul actului, a cărui atmosferă

sala destrămată de mulţimea prezentă de spectatori încă needucaţi, după care ieşeam la rampă pentru a vorbi publicului în numele actorilor puşi într-o situaţie dificilă. O dată, nu m-am putut stăpîni şi am vorbit mai aspru decît se cuvenea. Dar mulţimea a tăcut ascultîndu-mă cu atenţie. Repet, acest lucru s-a întîmplat de două sau de trei ori. Nici acum nu-mi explic cum aceste două sau trei serii de spectatori au reuşit să transmită celorlalţi rugăminţile noastre. În gazete nu s-a scris nimic şi nu s-a difuzat nici o dispoziţie privitoare la respectarea liniştii în sălile de teatru. Cum s-a făcut, deci, că în urma acestor incidente, s-a produs aproape dintr-o dată o transformare totală ? Spectatorii veniţi după asta au început să-şi ocupe locurile c-un sfert de oră înainte de reprezentaţie, n-au mai fumat, n-au mai mîncat seminţe şi nici n-au mai adus aperitive, iar cînd în timpul spectacolului treceam prin coridoare, băieţandrii pe care-i găseam pe acolo fugeau din calea mea, răspîndindu-se prin diferite colţuri pentru a preveni pe ceilalţi :

„Vine *el !*"

Adică cel care le vorbise de pe scenă.

De îndată, toţi îşi scoteau pălăriile, supunîndu-se obiceiului statornicit în Casa Artei.

În timpul războiului şi al revoluţiei s-a perindat prin teatrul nostru mult popor, din cel mai felurit, şi făcînd parte din toate naţionalităţile şi guberniile Rusiei. Cînd frontul din apus s-a apropiat, Moscova s-a umplut de refugiaţi grăbiţi a-şi găsi o mîngîiere în teatru ; proaspătul auditoriu aducea cu sine obiceiurile, bune ori rele, pe care le deprinsese acasă. A trebuit deci să-i învăţăm şi pe aceştia cu disciplina instituţiei noastre. Abia sfîrşeam educaţia unora, că un nou val de refugiaţi sosea din nord, apoi din sud, din Crimeia, ori din răsărit, din Siberia, sau dinspre Caucaz. Acest necurmat şuvoi de oameni intra pe uşa teatrului, spre a dispare apoi pentru totdeauna.

O dată cu izbucnirea Revoluţiei, au început a se perinda prin teatru cetăţeni din diferite straturi sociale : a fost mai întîi perioada deputaţilor militari, sosiţi din toate colţurile Rusiei, apoi cea a tineretului şi, în sfîrşit, cea a muncitorilor şi, în general, a spectatorilor încă neobişnuiţi cu manifestările culturale, spectatori despre care am mai pomenit şi care au dovedit o excepţională atracţie pentru teatru. Ei nu se îndreptau întîmplător spre noi, ci vibrau aşteptînd ceva plin de însemnătate, ceva nemaivăzut şi manifestînd

față de actori un sentiment de respect de-a dreptul mișcător. Din nefericire s-au ivit pe acea vreme la orizontul artei o seamă de indivizi fără chemare, de elemente dubioase care-și spuneau artiști ca și noi, o seamă de grupuri care n-aveau nici o legătură cu arta noastră și care exploatau în mod grosolan teatrul, dedîndu-se la manifestări ordinare în fața unui public încrezător și dornic de artă.

Aceștia ne-au compromis și pe noi, slujitorii adevărați ai artei, prejudiciind relațiile bune și calde ce existau între actori și publicul larg democratic. Este adevărat că și printre noi, artiștii, s-au găsit unii departe de a fi la înălțimea acelui moment istoric atît de important pentru teatru, moment în care ne-am întîlnit cu un public nou, alcătuit din multe milioane de oameni.

CATASTROFA

Ansamblul Teatrului de Artă din Moscova, în frunte cu O. L. Knipper și V. I. Kacialov, care a plecat în iunie 1919 în turneu la Harkov, s-a găsit, după o lună de zile, izolat de orașul de reședință al teatrului, prin înaintarea armatei lui Denikin. Aflîndu-se de cealaltă parte a frontului, tovarășii noștri nu s-au mai putut întoarce printre noi: majoritatea erau întovărășiți de familii, iar alții nu aveau suficientă rezistență fizică pentru a porni într-o aventură atît de grea și primejdioasă ca aceea a trecerii liniei frontului. Numai N. A. Podgornîi a încercat această aventură. Cum la plecare își dăduse cuvîntul că se va întoarce cu orice preț, a înfruntat eroic dificultățile traversării cîtorva fronturi, punîndu-și necontenit viața în primejdie și în cele din urmă a ajuns la Moscova.

Astfel, cîțiva ani de-a rîndul, ansamblul nostru s-a aflat împărțit, păstrîndu-și numai în aparență integritatea. De fapt, nu mai exista: rămăseseră doar cîteva elemente valoroase, tineretul și elevii cu perspective promițătoare. În situația aceasta nu aveam posibilitatea să ne completăm cadrele, în primul rînd pentru că așteptam întoarcerea tovarășilor care se aflau dincolo de granță și atunci n-am mai fi avut ce face cu elementele proaspăt anga-

fate; în al doilea rînd, pentru că stilul teatrului nostru cerea fiecărui actor o pregătire preliminară îndelungată pentru a putea vorbi aceeaşi limbă cu noi şi pentru a putea sluji aceluiaşi zeu. Teatrul de Artă din Moscova nu făcea angajamente de actori, ci îşi alegea colaboratorii.

La început, jumătatea trupei rămasă la Moscova s-a menţinut fără ajutoare străine, în timp ce tovarăşii noştri de peste graniţă au fost nevoiţi să-şi completeze golurile făcînd apel la cei care, ca şi ei, rămăseseră întîmplător izolaţi de patrie. Spre norocul lor, dincolo de graniţă se aflau şi unii din foştii elevi ai teatrului nostru, care au fost luaţi în ansamblu, în primul rînd, pentru împlinirea lipsurilor; restul golurilor a fost umplut cu elemente care în trecut nu avuseseră nici o legătură cu teatrul nostru. Ansamblul astfel alcătuit în străinătate purta totuşi numele Teatrului de Artă din Moscova.

Situaţia celeilalte jumătăţi rămasă la Moscova nu era nici ea mai strălucită: Lilina, Racvskaia, Koreneva, Moskvin, Leonidov, Gribunin, Lujski, Vişnevski, Podgornîi, Burdjalov, împreună cu mine şi cu alţii, am fost nevoiţi să jucăm alături de actori tineri care abia învăţau să umble pe scenă, sau alături de colaboratori care nu se pregăteau să facă o carieră deosebită în teatru, slujind instituţia doar din devotament.

Era oare posibil ca, folosind o asemenea împerechere, să ajungem la omogenitate, să obţinem un stil general, să realizăm o unitate artistică a ansamblului? Această catastrofă s-a declanşat parcă înadins, într-un moment cînd, din pricina unor împrejurări pe care din lipsă de spaţiu nu le voi mai pomeni, vechii noştri duşmani se ridicaseră cu o vrăjmăşie şi mai îndîrjită. Dîndu-şi seama că rîndurile noastre erau descompletate, şi-au înzecit presiunile ostile, întocmind o adevărată armată de şoc.

Lucrurile acestea s-au petrecut într-o vreme cînd situaţia slujitorilor artei era deosebit de grea. Cu tot ajutorul acordat de guvern, nu puteam fi satisfăcuţi cu remuneraţia pe care o primeam din partea teatrului şi care nu putea împlini nevoile unei existenţe de pe o zi pe alta. Trebuia să ne căutăm cîştiguri şi în altă parte. De aceea domnea dezorganizarea.

Neorînduiala deveni în teatru un rău legalizat, unanim recunoscut ca atare şi de neînvins; din pricina ei, actorii erau smulşi de la rosturile lor, spectacolele prezentau o seamă de slăbiciuni, repe-

tiţiile erau anulate, disciplina se clătina, iar actorii aveau la dispoziţie un succes facil şi dezgustător, ce submina arta şi tehnica ei.

Un alt duşman primejdios devenise cinematograful. Beneficiind de avantaje materiale, casele de filme răsplăteau cu generozitate munca actorilor, susträgîndu-i astfel de la munca în teatru.

Pentru teatru, un rău şi mai mare îl constituia prezenţa a nenumărate studiouri, cercuri artistice şi conservatoare. Bîntuia un fel de manie pedagogică : fiecare artist se credea obligat să aibă studioul său şi un sistem personal de predare. Talentele adevărate nu simţeau însă nevoie de asemenea expediente, pentru că aflaseră suficiente resurse financiare în festivaluri şi în cinematograf. Deci tocmai cei mai puţin înzestraţi se apucau să dea lecţii de artă dramatică. Rezultatele sînt lesne de ghicit. Multe elemente proaspete şi tinere au fost greşit îndrumate, le-au fost impuse canoane ale unui meşteşug prost, astfel că artiştii ieşiţi din popor, care ca şi fostul iobag Şcepkin ar fi putut aduce un suflu nou în arta noastră, n-au dat roade.

Existenţa instituţiei noastre ca şi aceea a altor teatre mai era împovărată de încă multe condiţiuni grele, inerente timpurilor de mari zguduiri sociale, cînd arta e coborîtă de pe piedestalul ei şi i se pun în faţă misiuni utilitare. Erau destui şi dintre aceia care condamnau vechile forme teatrale ca învechite, inutile şi sortite unei lichidări nemiloase.

Ar trebui chiar să ne mire că în condiţiile create între timp, teatrul nostru precum şi alte asemenea întreprinderi artistice au putut rezista pînă în zilele noastre. Lucrul acesta îl datorăm în mare măsură lui A. V. Lunacearski şi artistei E. K. Malinovskaia [203], care şi-au dat seama că în numele prefacerilor artistice înnoitoare nu se poate distruge vechea cultură artistică, ci dimpotrivă, că ea se cerea desăvîrşită pentru a face faţă noilor sarcini de creaţie, şi mai complexe, ridicate de evenimente excepţionale ca războiul şi epoca Revoluţiei, prin care tocmai treceam ; în asemenea circumstanţe, pentru a fi activă, arta trebuie să-şi aleagă subiecte *mari* şi să renunţe la preocupările mărunte.

E. K. Malinovskaia n-a vegheat numai asupra valorilor artistice care-i fuseseră încredinţate, ci a dovedit şi o nespusă grijă pentru bunăstarea actorilor. „Elena Konstantinovna, se întîmpla uneori să-i telefonăm, cîntăreţul X umblă cu ghetele rupte şi riscă să-şi piardă vocea, iar actorul Y nu are raţii de alimente şi face foame." După ce ne asculta doleanţele, pornea în trăsurica ei antediluviană să caute ghetele cerute ori raţiile necesare actorilor flămînzi.

„CAIN"

Noi, actorii Teatrului de Artă rămaşi la Moscova, nădăjduiam să facem faţă dificultăţilor ce se iviseră o dată cu catastrofa, prin propriile noastre puteri, adică fără a mai face apel la ajutorul Studioului. Aveam deci nevoie de o nouă piesă corespunzătoare vremurilor pe care le trăiam, o piesă cu mari semnificaţii spirituale ori sociale şi care, totodată, să nu necesite o distribuţie prea numeroasă.

Condiţiile acestea erau îndeplinite de piesa lui Byron, „Cain", la care ne-am şi oprit, deşi, de pe urma lecţiei pe care o primisem cu prilejul spectacolului Puşkin, îmi dădeam foarte bine seama de greutatea de a lua asupră-mi rezolvarea unei probleme similare. Dar, în impasul în care ne aflam, nu exista altă ieşire.

Am distribuit rolurile din misterul lui Byron — parte, actorilor bătrîni aflaţi la Moscova, parte, tineretului ba chiar şi colaboratorilor teatrului. Din lipsă de mijloace, montarea şi decorurile trebuiau realizate cu cea mai mare economie.

Dacă am fi ales ca element de bază al montării pictura, ar fi trebuit să ne adresăm unui mare maestru, care să poată face din culori poarta raiului, infernul şi sferele cereşti, adică decorurile în care se petrecea acţiunea piesei lui Byron. Cum acest lucru nu ne era accesibil, am optat pentru elementul arhitectonic. Soluţia aceasta însemna o economie, deoarece implica construirea unui interior unic de catedrală care putea servi drept cadru tuturor actelor şi tablourilor. În decorul acestui templu, monahii aveau să ne prezinte misterul religios. Coloanele puternice ale catedralei, împreună cu statuile sfinţilor, capetele de monştri şi de himere ce reprezentau stilul gotic caracteristic Evului Mediu, subteranele, catacombele, lespezile de morminte, monumentele — toate acestea se puteau potrivi şi cu scena în care Lucifer şi Cain coboară în Infern. Momentele cînd eroii urcau treptele scărilor monumentale ar fi putut sugera zborul spre sferele cereşti.

Lumînările aprinse, pe care trebuiau să le poarte călugării învesmîntaţi în rase negre, în procesiunea lor nocturnă, ar fi dat iluzia miliardelor de stele pe lîngă care trec în zbor nişte călători aerieni. Felinarele vechi, cu o lumină abia licărind prin ferestruicile afumate, acele felinare pe care slujitorii bisericii le-ar fi dus agăţate în vîrful unor toiege, ar fi îndrumat închipuirea către imaginea unor planete ce se sting, în timp ce norii de fum de tămîie risipiţi în jurul

personajelor ar fi adus chiar cu norii colindători din văzduh. Sclipirile misterioase ale altarului abia vizibil în fundul templului, sunetele orgii, cîntecul bisericesc în depărtare, toate acestea ar fi evocat prezența invizibilă a îngerilor, a căror apariție rituală la sfîrșit l-ar fi putut face pe spectator să simtă apropierea locului sfînt, adică a raiului.

S-ar fi putut obține efecte de lumină impresionante datorită imenselor vitralii ale catedralei care, uneori, urmau să aibă un aspect sinistru, ca bezna nopții, pentru ca într-alte scene, coloritul lor roșu, galben ori albastru să redea perfect ivirea zorilor, soarele, înserarea, reverberațiile lunare, ori noaptea.

Arborele Binelui și Răului, încărcat cu fructe, șarpele încolăcit pe trunchi, reprezentați primitiv prin culori vii ca în arta plastică bisericească a Evului Mediu, cele două pietre înfățișînd altarele pentru jertfă, puse de strajă de o parte și de alta a Pomului, iată tot cadrul pentru primul și ultimul act al montării naive, ritual-religioase a misterului.

Costumele actorilor urmau să fie niște veșminte bisericești, cu mici adaosuri și variații.

Din păcate, planurile montării astfel concepute s-au dovedit a fi prea costisitoare, reliefurile arhitectonice ale construcției precum și marele număr de colaboratori pe care ele le reclamau necesitînd însemnate sume de bani. A trebuit să ne restrîngem și mai mult pretențiile, orientînd planurile de montare spre elementul sculptural, cu atît mai mult cu cît unul dintre reprezentanții acestei arte, anume N. A. Andreev, lua parte activă la munca noastră [204]. Punerea în scenă se reducea deci la grupuri plastice, atitudini expresive și mimica actorilor, care trebuiau să se detașeze pe un fundal corespunzător atmosferei specifice din piesă. În tabloul Infernului, sufletele chinuite ale Marilor Stăpînitori din trecut urmau să fie reprezentate prin niște statui imense, de trei ori cît statura unui om normal, dispuse în diferite planuri ale scenei și scoase în valoare de același fond de catifea neagră, veșnic bogat în resurse cît se poate de comode. Sculpturile au fost făcute extrem de simplu iar în ce privește posibilitatea de transport, capetele uriașe cu umerii și brațele dăltuite de N. A. Andreev erau așezate pe niște socluri construite din șipci și drapate într-o pînză ușoară, gălbuie, ca aceea din care se fac de obicei decorurile ; culoarea pînzei amintea întrucîtva nuanțele lutului folosit în sculptură. Pînza cădea de pe

merii acestor busturi mari în falduri frumoase, ce se aşterneau ineş pe podea.

Cînd statuile ce se detaşau pe fundalul negru de catifea erau luminate într-un anume fel, păreau transparente, fantomatice, făcînd o impresie lugubră. În tabloul al doilea, care reprezenta zborul lui Cain şi al lui Lucifer, erau folosite nişte podiumuri înalte, acoperite cu o catifea de aceeaşi culoare. Astfel, eşafodajul pe care se aflau urcaţi cei doi eroi era cu desăvîrşire mascat pentru ochii spectatorilor, de aşa natură încît aceştia aveau iluzia că atît Cain cît şi Lucifer se află suspendaţi în aer. Figuranţii erau şi ei îmbrăcaţi în costume negre, după cum tot în negru erau vopsite şi suporturile felinarelor aşa încît se contopeau cu fundalul, dînd impresia că planetele, reprezentate prin lumina fumurie a felinarelor, plutesc singure în văzduh.

Numai în primul act m-am văzut silit să renunţ la elementul sculptural şi să introduc în schimb arhitectura. Decorul reprezenta un portic, intrarea şi scările ce duceau la poarta raiului. Scena era înconjurată de o imensă colonadă ce urca apoi, o dată cu treptele, de dimensiuni gigantice în comparaţie cu proporţiile unui om obişnuit. Construcţia era menită să evoce fiinţele care populaseră cîndva pămîntul şi ridicaseră, pe măsura lor, un templu gigantic, acum în ruină. Cadrul scenei deschidea perspectiva numai asupra părţii de jos a clădirii, adică asupra celor dintîi trepte şi a temeliilor pe care erau aşezate coloanele uriaşe, restul urmînd să fie completat de imaginaţia spectatorilor.

Decorul arhitectural mai sus descris, fiind făcut din materialul îndeobşte utilizat pentru decoruri, era uşor, deci lesne de manevrat şi, pe deasupra, şi ieftin. Coloanele, care măsurau vreo trei arşini în diametru, erau fabricate dintr-un val de pînză galbenă, fixat la capete pe nişte cercuri de lemn; unul dintre cele două cercuri era ţintuit de podea, în vreme ce celălalt era tras în sus cu o frînghie, astfel că mînecile acestea de pînză, goale pe dinăuntru, căpătau, prin extindere, înfăţişarea unor coloane.

Spre regretul nostru, nici măcar această montare simplificată la maximum nu ne-a izbutit pe deplin. S-ar fi zis că spectacolul se născuse într-o zodie nenorocoasă.

Ne-a fost cu neputinţă să găsim în toată Moscova metrajul de catifea neagră necesar fundalului, pe care am fost de aceea nevoiţi să-l confecţionăm din pînză vopsită. Cum însă pînza nu absoarbe razele luminoase, efectele pe care le scontam şi de pe urma cărora

trebuia să rezulte transparența figurilor sculpturale au dat greș ; de asemeni tabloul din infern, populat cu umbre, a căpătat o prezență materială grosolană.

Actori și regizori (ajutorul meu fiind A. L. Vișnevski) am depus deopotrivă o muncă aproape covîrșitoare, în decursul căreia eu mi-am continuat cercetările în domeniul dicțiunii, al muzicalității versului și al justeții și nobilei simplități a graiului. Am reușit să ajungem la o șlefuire vădită a versului și la reliefarea ideilor filozofice. Nu-i ușor să silești spectatorul să asculte la teatru idei complicate, cu un fond adînc, exprimate în perioade lungi care îi cer o deosebită atenție.

Unele roluri, ca cel al lui Cain, în interpretarea lui L. M. Leonidov, au produs o impresie copleșitoare. Nu voi uita niciodată ce mult m-a zguduit el la o repetiție făcută în cerc restrîns. Aceasta s-a întîmplat în stadiul primar al lucrului, cînd piesa era aproape finisată, dar într-o ambianță de cameră, nu de scenă și fără costume.

Din nefericire, din considerente materiale ne-am văzut siliți să prezentăm prea de timpuriu spectacolul și într-o formă neterminată, ca pe un avorton artistic, cînd de fapt finisajul unei realizări scenice constituie una dintre principalele condițiuni în teatru.

Și nici de data aceasta n-am avut noroc. La repetiția generală, cînd sala era plină cu invitați, iar actorii așteptau cu emoție ridicarea cortinei, o parte din corpul de electricieni al teatrului a declarat grevă. Fiind puși în situația să căutăm înlocuitori, reprezentația a început cu întîrziere, fapt care a răcit atît zelul actorilor, cît și elanul spectatorilor. Numărul ghinioanelor nu s-a limitat însă numai la cele înșirate pînă aci. Chiar de la începutul primului act, interpretul lui Cain a suferit un accident neplăcut cu costumul. Actorul s-a fîstîcit atît de tare încît nu s-a mai putut concentra asupra jocului și a început să rostească replicile mecanic.

Neînchegat, crud încă, spectacolul n-a avut succes [205]. Oarecare foloase am reușit totuși să trag de pe urma lui, prilejuindu-mi-se două importante descoperiri, care pentru alții nu erau noi.

În primul rînd, elementul sculptural pe care se întemeia montarea m-a obligat să observ mișcările actorilor, dovedindu-mi în mod limpede că noi, interpreții, trebuie nu numai să pronunțăm just și în tempo-ul și ritmul potrivit cuvintele, dar să și știm *să ne mișcăm* tot atît de bine și în ritm și că, pentru a obține acest lucru, există

anumite legi după care trebuie să ne conducem. Descoperirea aceasta m-a îndemnat să pornesc într-o nouă serie de cercetări.

În al doilea rînd am sezisat, adică am simţit avantajul deosebit pe care-l prezintă pentru actori o punere în scenă făcută pe baza elementului sculptural şi arhitectonic. Şi pe bună dreptate, la ce-mi foloseşte mie, interpret, faptul că în spatele meu se află un fundal pictat de un mare maestru ? Din moment ce nu-l văd, decorul nu numai că nu mă ajută, dar, dimpotrivă, mă şi stinghereşte, obligîndu-mă să mă contopesc cu fondul, adică să-l întrec în genialitate pe pictorul maestru, altminteri pe fondul unui panou atît de impresionant, jocul meu n-ar mai avea nici un relief şi ar trece neobservat.

Atît sculptorul cît şi în parte arhitectul ne oferă în proscenium tot felul de obiecte şi de reliefuri pe care le putem utiliza şi adapta scopurilor noastre de creaţie expresivă. Ne putem aşeza pe un tron sau pe nişte trepte, ne putem rezema de o coloană, ne putem întinde pe o piatră, putem lua o atitudine elocventă sprijinindu-ne de un relief oarecare, şi nu să stăm tot timpul vertical în faţa cuştii sufleurului pe uriaşul spaţiu gol al podelei netede a scenei căreia pictorul nu-i acordă nici o atenţie. Pictorul nu se ocupă decît de culise şi de fundal, pe cînd sculptorul foloseşte însăşi podeaua scenei, care este atît de necesară actorului. Problemele sculptorului sînt mai apropiate de nevoile interpreţilor ; domeniul de creaţie al acestuia nu dispune numai de cele două dimensiuni ale unui plan, cum se întîmplă în cazul pictorului, ci, dispunînd şi de cea de a treia dimensiune, adîncimea, se extinde în spaţiu. Sculptorul este obişnuit să simtă relieful trupului omenesc şi posibilităţile sale fizice pentru relevarea vieţii lăuntrice.

Toate aceste considerente m-au făcut să trădez vremelnic pictura, în favoarea arhitecturii şi sculpturii şi totodată, paralel cu studiul cuvîntului şi al vorbirii continuat în cadrul Studioului Operei, să privesc cu mai multă atenţie mişcările mele şi ale celorlalţi, preocupare ce m-a făcut să visez la un studio de balet...

„Cain" nu a ţinut multă vreme afişul, piesa fiind curînd înlocuită cu altele mai vechi din repertoriul nostru. Concomitent cu aceste schimbări dificile, ne-am văzut nevoiţi să pregătim şi o nouă premieră. Situaţia extrem de grea ne-a obligat să recurgem la ajutorul Studioului unu şi doi.

Conform planurilor iniţiale şi principiilor de bază de la înfiinţarea Studiourilor, misiunea lor imediată era aceea de a completa

cadrele bătrînilor, ale căror rînduri se răreau. Noi pregăteam şi creşteam tineretul tocmai spre a ne împlini rîndurile cu elemente din cadrul lui şi spre a le trece cu timpul opera creată de noi. Pe scurt, Studiourile erau pepinierele marii grădini principale — Teatrul de Artă din Moscova.

Ca să fiu drept trebuie să recunosc că în acel moment critic tinerii şi-au îndeplinit misiunea, au justificat speranţele pe care le-am pus într-înşii şi cu un avînt mişcător au venit în ajutorul Teatrului de Artă. N-am fi putut rezista atunci fără ei şi am fi fost siliţi să închidem porţile.

Mă bucur că în paginile acestei cărţi, pot evoca acest serviciu cu un cald sentiment de recunoştinţă.

Văzînd ce muncă intensă ducea tineretul care lucra pe două fronturi, nu puteam abuza de timpul lui, astfel că acolo unde ar fi trebuit să se muncească două ore, trebuia să ne mărginim la un ceas, lucru care desigur nu putea să nu se răsfrîngă asupra laturii artistice a operei noastre.

STUDIOUL DE OPERĂ DE PE LÎNGĂ TEATRUL MARE

Cînd i s-a încredinţat conducerea Teatrelor Academice de Stat, E. K. Malinovskaia a hotărît, printre multe alte reforme, să ridice la un alt nivel latura dramatică a spectacolelor de operă prezentate de Teatrul Mare din Moscova. Elena Kostantinovna a adresat, în consecinţă, un apel Teatrului de Artă, cerîndu-i sprijin. V. I. Nemirovici-Dancenko şi V. V. Lujski au acceptat să regizeze una din operele înscrise în repertoriu. Pe de altă parte, eu am propus să se organizeze, pe lîngă Teatrul Mare, un Studio de Operă, în cadrul căruia cîntăreţii să aibă posibilitatea să se consulte cu mine în ce priveşte jocul, iar tineretul să se pregătească, printr-un curs special, pentru cariera lirică.

S-a decis să se facă o apropiere între Teatrul de Artă şi Teatrul Mare, apropiere ce urma a fi sărbătorită în luna decembrie a anului 1918 printr-o serată şi o masă solemnă la care actorii Teatrului de Artă au fost invitaţi de actorii din ansamblul Teatrului Mare. Am petrecut o seară veselă, frumoasă, mişcătoare. Prin sălile şi foaierele Teatrului Mare ce patrona serbarea, au fost aşezate mese,

iar într-o încăpere mai spațioasă, a fost instalată o estradă. Actrițele și actorii, în haine de gală, ne-au ospătat cu un belșug rar întîlnit pe timpurile acelea de foamete. La apariția ansamblului nostru, soliștii Operei s-au aliniat pe estradă și au intonat solemn o cantată ocazională ; după aceea s-a servit masa tovărășească, la care au fost rostite discursuri și s-au închinat toasturi de ambele părți. Între timp s-au perindat pe estradă soliștii Operei: A. V. Nejdanova, tenorul D. A. Smirnov, basul V. R. Petrov, precum și alți cîntăreți vestiți de operă din Moscova care au interpretat bucăți alese, după care actorii teatrului nostru : V. I. Kacialov, I. M. Moskvin și cu mine ne-am produs la rîndu-ne citind fiecare cîte ceva. După cină, au urmat o serie de scene și numere humoristice, interpretate de către actorii Studioului ce funcționa pe lîngă Teatrul de Artă. La sfîrșit s-a dansat, s-au organizat „*des petits jeux*" *, ne-am amuzat cu tot felul de scamatorii etc.

După cîteva zile, în foaierul actorilor a avut loc prima mea întîlnire cu cîntăreții teatrului, în vederea unei discuții tovărășești asupra artei. Mi s-au pus întrebări la care am răspuns exemplificîndu-mi principiile prin joc și, în măsura posibilităților mele, prin cîntec. Au reînviat în sufletul meu cu acest prilej pasiunile uitate din timpurile cînd studiam cu bătrînul Feodor Petrovici Komissarjevski. Dragostea pentru acțiunea ritmată, după muzică, mi se trezise din nou.

Nu mă pot plînge de atitudinea pe care au avut-o față de mine artiștii Operei. Au fost foarte atenți. Mulți dintre ei au manifestat un interes deosebit pentru exercițiile pe care le puneam împreună în practică și au lucrat cu plăcere, fără nici o vanitate actoricească. Alții au luat parte la ședință numai ca spectatori, închipuindu-și că subtilitățile artei dramatice și ale stării de spirit creatoare pot fi cunoscute printr-o simplă observare. Cred că nu aveau dreptate. Nu poți deveni mai puternic privindu-i pe alții cum se antrenează, fie chiar în gimnastică. Meșteșugul nostru, ca și gimnastica, necesită o seamă de exerciții sistematice. Acela care au dovedit pasiune pentru studiu, frecventînd cu statornicie cursul pe care îl predam, au progresat și au izbutit în scurt timp să atragă prin jocul lor atenția publicului.

Un mic grup de actori, elevi ai noului Studio, instituție care primise oblăduirea maternă a directoarei Teatrelor Academice de Stat,

* jocuri de societate (franc.). (N. trad.)

E. K. Malinovskaia, a dat dovadă de un adevărat eroism, aducînd jertfe noii noastre întreprinderi. Într-o perioadă cînd, după trecerea primelor furtuni ale Revoluţiei, viaţa încă nu intrase pe făgaşul normal, aceşti elevi au prestat muncă neplătită. Mulţi dintre cîntăreţii cu voci admirabile erau nevoiţi să umble pe zăpadă ori umezeală cu o încălţăminte uzată şi fără galoşi ; în ciuda lipsurilor, ei îşi dădeau toate silinţele ca să frecventeze cursurile în mod regulat.

Au existat însă şi condiţii cărora nu li s-au mai putut împotrivi. Necesitatea de a participa activ la spectacolele de operă date de Teatrul Mare precum şi concertele la care cîntau pentru a-şi cîştiga o bucată de pîine constituiau o stavilă de neînvins pentru a-şi putea continua regulat studiile.

O iarnă întreagă n-am reuşit nici o singură dată să-i reunesc pe toţi executanţii unui cvartet din opera care tocmai intrase în repetiţie. Într-o zi nu se prezenta soprana, a doua zi lipsea tenorul, a treia zi mezzosoprana. Interveneau însă şi contratimpuri de alt ordin, ca bunăoară : basul care pregătea un concert nu era liber decît între orele opt şi nouă, în timp ce tenorul care cînta în primul act al spectacolului de operă de la Teatrul Mare scăpa de acolo de abia după orele nouă. Din cauza aceasta, repetiţiile noastre începeau în absenţa tenorului, pentru ca la sosirea acestuia basul să plece, grăbit, la concert. După mari eforturi şi strecurîndu-ne prin multe impasuri, am izbutit în cele din urmă, către sfîrşitul stagiunii 1918—1919, adică în primăvară, să pregătim cîteva fragmente de operă şi să prezentăm roadele muncii noastre în cadrul unui spectacol ce a fost dat în sala Studioului şi în faţa unui public alcătuit din cîntăreţi, instrumentişti şi din cîţiva actori ai Teatrului de Artă, în fruntea cărora se afla şi V. I. Nemirovici-Dancenko. Reprezentaţia s-a bucurat de un deosebit succes, stîrnind numeroase discuţii. Pentru mine însă, esenţialul consta în faptul că mă convinsesem de foloasele pe care le putea oferi contribuţia mea punerii în scenă a unei opere.

Am acceptat să-mi continuu cursurile pe care le predam la Studioul Operei [206] şi în stagiunea următoare, punînd însă anumite condiţiuni şi anume : am solicitat îngăduinţa de a recruta noi elevi tineri care mai înainte de a se produce ca actori în cadrul Studioului, să fie obligaţi a urma, sub directivele mele, un curs special. Cum am primit aprobarea, m-am şi apucat de lucru. Înainte de toate trebuia să modific programele de predare ale clasei de operă, pu-

ndu-le de acord cu principiile pe care le formulasem şi care, în ii generale, puteau fi definite prin următoarele teze :

Cîntăreţul de operă trebuie să facă faţă nu numai unei singure ţe ci la trei deodată : arta dicţiunii, arta muzicală şi arta sce-că. Din acest fapt, decurg atît dificultăţile cît şi avantajele acti-ităţii sale de creaţie. În primul rînd, greutatea constă în însuşi rocesul studierii concomitente a celor trei arte ; de îndată ce a juns să-şi asimileze principiile acestora, cîntăreţul dobîndeşte posi-ilităţi mari şi variate (pe care noi, actorii dramatici, nu le avem) de a provoca emoţiile spectatorului. În prealabil însă, cîteşitrele rtele de care dispune trebuie să fie deplin contopite şi orientate ătre un ţel unic ; altminteri, şi anume dacă vreuna din aceste ra-muri artistice ar fi valorificată mai mult şi l-ar impresiona mai dînc pe spectator decît celelalte, rămase în urmă, atunci rezulta-ul obţinut n-ar fi cel dorit. Realizarea unei arte ar stînjeni reali-zarea celeilalte.

Majoritatea cîntăreţilor de operă nu cunosc probabil acest ade-văr simplu. Latura muzicală a specialităţii lor îi mai interesează cît de cît ; în ce priveşte partea scenică, nu numai că n-o studiază, dar deseori se poartă cu indiferenţă faţă de ea, mîndrindu-se parcă cu faptul că sînt *cîntăreţi* şi nu simpli artişti dramatici. Lucrul acesta nu-i împiedică totuşi să-l admire pe F. I. Şaliapin, care este un admirabil exemplu de reprezentare vie a tuturor celor trei arte pe scenă. [207]

Majoritatea cîntăreţilor au atenţia îndreptată numai asupra „sunetului", prin care înţeleg o notă bine luată şi bine redată. Ei au nevoie de sunet numai pentru sunet în sine, de note numai pentru note în sine.

Se poate vedea după aceste concepţii asupra operei că atît cultura muzicală cît şi cea dramatică a majorităţii cîntăreţilor se găseau într-un stadiu de primitivism, de diletantism. O mare parte din ei frecventau Studioul de Operă numai ca să înveţe cum să umble pe scenă, ori să afle „cum să joace cutare rol" ; ambiţiile artistice ale acestora se limitau la memorarea după ureche, cu ajutorul acompaniatorului, a cîtorva bucăţi din repertoriu şi la asimilarea cîtorva noţiuni de interpretare dramatică, suficiente pentru a le înlesni trecerea de pe băncile şcolii în cadrele de actori ai Teatrului Mare.

Este de la sine înţeles că nu pentru ei se înfiinţase noul Studio, ale cărui obiective erau, în primul rînd, nu numai perfecţionarea

disciplinei vocale, cît mai ales ridicarea la un nivel mai înalt a culturii muzicale şi scenice necesare actorului de operă. De aceea am trebuit să dirijez studiile în sensul celor trei ramuri ale artei cîntăreţului.

În domeniul disciplinei vocale, în afară de cîntul propriu-zis şi de stilul execuţiei, se acorda o atenţie deosebită dicţiunii. Cîntăreţii şi, în genere, oamenii obişnuiţi nu ştiu să vorbească frumos, nu au un grai cultivat, din care pricină mai totdeauna interpretările lor muzicale sînt sluţite prin vulgaritatea dicţiunii. Adeseori nu deslueşti de loc cuvintele unui cîntec. Pentru compozitor însă, cuvîntul înseamnă tema iniţială a creaţiei, în timp ce muzica reprezintă însăşi creaţia, adică relevarea sensului acelei teme. Cuvîntul reprezintă acel *ce*, pe cîtă vreme muzica-l reprezintă pe *cum*. Aşadar tema trebuie să-şi păstreze claritatea pentru auditori, nu numai atunci cînd este interpretată de un solist, ci şi în cazul cînd este dezvoltată de către un ansamblu de cîntăreţi, cum ar fi un trio, un sextet sau chiar un întreg cor.

În domeniul dicţiunii, opera comportă o seamă de dificultăţi legate de amploarea unui glas, de arabescurile partiturii şi de sonoritatea masei orchestrale care, de obicei, acoperă textul. Cîntăreţul trebuie să se deprindă a arunca cuvintele dincolo de zidul orchestral, virtuozitate pe care i-o pot da numai anume sisteme de formare a dicţiunii.

Cum nu eram specialist în domeniul muzical, nu-mi rămînea altceva de făcut decît să realizez o apropiere între Studio şi o instituţie care să promoveze cultura muzicală de bună calitate. Teatrul Mare Academic din Moscova reprezenta tocmai o astfel de instituţie în ciuda tuturor celor ce se spun acum despre el. [208] Nu-mi rămînea deci decît să profit de apropierea creată de la sine între Studioul de Operă şi Teatrul Mare din Moscova. Aceeaşi apropiere se menţinea deopotrivă între Studio şi Teatrul de Artă al cărui reprezentant eram.

Aşadar, în direcţie muzicală, Studioul se folosea de cultura de veacuri a Teatrului Mare, iar în domeniul scenic de resursele Teatrului de Artă.

Pentru a ridica nivelul reprezentaţiilor de operă, trebuia mai întîi să înfăptuim armonia între dirijor, regizor şi cîntăreţ, care se găseau de mult în conflict între ei deoarece fiecare se considera factor primordial, vrînd ca el să se bucure de întîietate. Fără îndoială că într-un spectacol de operă, muzica şi, în speţă, compozitorul

este cel care are rolul predominant, aşa că munca regizorală trebuie să se orienteze de cele mai multe ori conform indicaţiilor acestuia. Ceea ce nu înseamnă, însă, că latura muzicală în fruntea căreia se află dirijorul este menită să sugrume atributele punerii în scenă şi să suprime libertatea de acţiune a regizorului. Cu alte cuvinte, punerea în scenă trebuie să se adapteze părţii muzicale căreia trebuie să-i dea asistenţă artistică, căutînd să redea într-o formă plastică acea viaţă a spiritului uman despre care vorbeşte muzica, s-o explice prin interpretarea scenică.

Prin urmare cîntăreţii care, mai înainte de a intra în scenă, îşi desfundă nasul sau beregata pentru a ataca o arie, în loc să caute să trăiască şi să exprime înţelesul muzicii, se înşală. De la primele sunete ale uverturii, soliştii iau parte, alături de orchestră, la creaţia colectivă. Ei trebuie deci să redea cît mai plastic posibil acţiunea pe care o tîlmăceşte acompaniamentul orchestrei. Ceea ce spuneam se referă şi la prologurile cîntate înainte de începerea diferitelor acte şi în care, într-o formă muzicală, se vorbeşte despre acţiunea ce se va desfăşura în actul care urmează. Studioul nostru de Operă caută să realizeze aceste prologuri nu în faţa cortinei lăsate, ci cu cortina ridicată şi cu participarea artiştilor.

Ca şi cuvîntul, acţiunea trebuie să adopte pe scenă forme muzicale ; mişcarea trebuie să se înscrie pe o linie infinită, prelungindu-se ca şi sunetele emise de un instrument cu coarde, ori întrerupîndu-se cînd e nevoie, ca un staccato executat de o cîntăreaţă de coloratură... Mişcarea poate utiliza şi ea indicaţiile muzicale, ca de pildă : legato, staccato, fermato, andante, allegro, piano, forte şi altele. Tempo-ul şi ritmul acţiunii trebuie să fie în concordanţă cu cele ale muzicii. Cum se explică faptul că actorii de operă nu şi-au însuşit pînă acum un adevăr atît de simplu ? Majoritatea lor folosesc un tempo şi un ritm pentru cînt, un altul cînd umblă pe scenă, un al treilea cînd gesticulează şi în sfîrşit, un al patrulea pentru exteriorizarea sentimentelor. Acest amestec pestriţ este oare în stare să realizeze acea armonie fără de care muzica nu poate exista şi care cere în primul rînd ordine ? Pentru ca acţiunea, cuvîntul, cîntul şi muzica să alcătuiască o unitate, ar trebui să existe nu un tempo-ritm exterior, fizic, ci unul lăuntric, sufletesc, care trebuie să fie simţit în sunet, cuvînt, în acţiune, gest şi mers, în tot timpul spectacolului.

Am depus în direcţia aceasta multe eforturi şi se pare că am obţinut oarecare rezultate practice.

S-a întocmit în concordanţă cu obiectivele generale ale Studioului de Operă un întreg program de predare a „sistemului" meu şi de studiere a tehnicii interioare şi exterioare a procesului sufletesc al rolului precum şi de disciplinare a dicţiunii, plasticii, ritmului şi a altor calităţi teatrale. M-am străduit totodată ca învăţămîntul să fie menţinut pe un plan practic, teoria servind numai la fixarea şi lămurirea noţiunilor o dată însuşite. Am adaptat în acest scop o serie întreagă de exerciţii după „sistem", în ce priveşte ritmul şi celelalte, la necesităţile teatrului muzical.

Am izbutit să alcătuiesc o grupare merituoasă de profesori şi îndrumători. Astfel, am încredinţat clasele de muzică vocală, cunoscutei cîntăreţe de pe vremea aceea, M. G. Gukova şi lui A. V. Bogdanovici, care făceau parte amîndoi din ansamblul Teatrului Mare, apoi, pe lîngă M. G. Gukova, clasele de muzică vocală erau conduse de artiştii emeriţi ai Republicii, E. I. Zbrueva şi V. R. Petrov. Secţiunea muzicală era în întregime condusă de către dirijorul Teatrului Mare, N. S. Golovanov, acestuia succedîndu-i cunoscutul artist al poporului şi al Republicii V. I. Suk care a deţinut acest post pînă la sfîrşitul vieţii sale. Studiile muzicale propriuzise erau supravegheate de către I. N. Sokolov şi L. N. Mironov, profesori la Conservatorul din Moscova. Dicţiunea era predată de către doi dascăli : S. M. Volkonski, pentru regulile vorbirii, şi defunctul N. M. Safonov, pentru cuvîntul adaptat muzicii vocale. Maestru de dans şi de plastică era A. A. Pospehin, care făcea parte din corpul de balet al Teatrului Mare. Asistenţii mei în predarea „sistemului" şi a ritmicii erau doi oameni care îmi erau aproape şi alături de care îmi începusem, încă din tinereţe, cariera teatrală, sora mea Z. S. Sokolova şi fratele meu V. S. Alexeev ; aceştia, după ce străbătuseră o cale lungă în viaţă, se întorseseră la adevărata lor chemare — arta.

Mă aflam la Studioul de Operă nu numai ca profesor, ci mă număram şi eu printre elevi, urmînd cursurile predate de M. G. Gukova şi de A. V. Bogdanovici, audiind repetiţiile muzicale dirijate de N. S. Golovanov şi luînd loc în bancă la clasa lui A. A. Pospehin, la clasa lui N. M. Safonov şi, îndeosebi, la aceea a lui S. M. Volkonski. Am audiat cu plăcere împreună cu tineretul toate lecţiile pe care le-a ţinut S. M. Volkonski şi îi păstrez lui, ca şi celorlalţi profesori, un sincer sentiment de recunoştinţă pentru cunoştinţele dobîndite şi care mi-au fost de folos în cercetările întreprinse asupra vorbirii şi sunetului.

Din pricina condiţiilor materiale şi a altor cauze am fost obligat să pregătesc prea de timpuriu punerea în scenă a cîtorva spectacole în colaborare cu cîntăreţii tineri. Am început cu cîteva scene din lucrările lui Rimski-Korsakov : prologul operei „Pskoviteanka", prologul operei „Poveste despre ţarul Saltan", fragmente din „Noapte de ajun" şi altele. După aceea au fost puse în scenă în întregime operele „Werther" de Massenet şi „Evgheni Oneghin" de Ceaikovski. [209]

În timpul acestei munci m-am lovit iar de necesitatea de a porni noi cercetări pe tărîmul posibilităţilor de montare în teatru.

Dificultatea stătea în faptul că cele şapte tablouri ale operei lui Ceaikovski, cuprinzînd şi cîteva coruri precum şi două balete, trebuiau să fie reprezentate în cadrul strîmt al unei clădiri vechi ce fusese pusă la dispoziţia Studioului. În afară de dimensiunile ei reduse, sala mai prezenta şi inconvenientul de a fi despărţită printr-o arcadă, de altminteri de un frumos efect arhitectonic, susţinută de patru măreţe coloane de marmoră, elemente decorative tipice pentru epoca lui Puşkin şi a lui Oneghin. Ar fi fost o barbarie să le dărîmăm, aşa că am hotărît să le includ în ansamblul montării şi în planul regizoral.

În primul tablou al operei, coloanele şi arcada salonului se adaptau foarte bine la terasa casei lui Larin ; în cel de al doilea tablou, ele puteau alcătui un element tipic pentru un alcov în stilul epocii, aşa cum trebuia spre a aşeza acolo patul Tatianei ; iar în cel de al treilea tablou, arcada cu coloanele, completată cu un grilaj de plante agăţătoare, urma să reprezinte pavilionul în care are loc întîlnirea lui Oneghin cu Tatiana. În tabloul al patrulea, m-am gîndit să instalez, între coloane, o scară care să ducă la salonul de dans al casei lui Larin, iar în al cincilea tablou să îmbrac coloanele cu o pînză vopsită imitînd scoarţa copacilor şi să le transform în nişte trunchiuri de pini, pentru a marca liziera pădurii în care are loc duelul. În tabloul al şaselea, aceste elemente arhitectonice trebuiau să desemneze loja de onoare, rezervată, cu prilejul balului, primirii generalului Gremin etc. Iată cum cele patru coloane au devenit centrul în jurul căruia am întocmit planurile de decor, întemeind pe ele întreaga montare. Coloanele au ajuns astfel o recuzită indispensabilă Studioului, figurînd chiar pe emblema acestuia.

Montarea adaptată unor elemente naturale a cerut şi din partea actorilor un joc mai veridic ; spaţiul redus i-a obligat pe cîntăreţi să stea mai mult pe loc şi să se folosească intens de mimică, de

mişcările ochilor, de resursele cu tîlc ale textului, de plastică şi, în genere, de expresivitatea trupului lor.

Din punct de vedere artistic şi pedagogic, această împrejurare ne-a fost de mare folos, oferindu-ne posibilitatea de a născoci moduri de expresie mai subtile şi a găsi o anumită ţinută pentru actori. Atît caracterul intim al montării precum şi jocul cîntăreţilor, neobişnuit pentru o reprezentaţie lirică, au izbutit să realizeze, în ansamblu, un spectacol de studio plăcut şi atrăgător. Mă voi strădui să descriu cîteva momente din desfăşurarea acestuia, spre a-i putea reda atmosfera caracteristică.

Cînd în acordurile pianului s-a ridicat cortina, publicul a dat ochi cu o terasă construită pe acelaşi plan cu sala, la cîţiva paşi de el. Peretele şi arcada ce înfăţişau casa lui Larin au avut astfel o prezenţă materială, masivă, şi autenticitate. Reliefurile şi scobiturile arhitectonice reale, îmbrăcate în pete de lumină şi în umbre, dădeau impresia de ceva viu. Apusul soarelui, ecourile îndepărtate ale corului de ţărani ce cîntau întorcîndu-se de la muncă, figurile triste ale celor două bătrîne, doica şi Larina, adumbrite de amintirile vieţii trecute, toate acestea laolaltă au evocat atmosfera liniştită de la ţară, sub ale cărei auspicii trebuia să ia naştere, chiar de la prima întîlnire a eroilor, dragostea Tatianei pentru Oneghin.

Pentru scena scrisorii din tabloul al doilea, am izbutit să facem o inovaţie : în loc să se agite în proscenium cu gesturi teatrale, aşa cum se obişnuia pînă atunci, Tatiana şedea tot timpul întinsă în pat, atitudine care cerea din partea actriţei un mare efort şi o mare stăpînire de sine, dar care strămuta totodată centrul atenţiei spectatorului, de la jocul exterior, în spre motivele psihologice ale scenei ; mişcările brutale ale braţelor şi picioarelor precum şi ale întregului corp erau înlocuite printr-un joc susţinut, prin mimică şi prin gesturi discrete. Delicateţea tabloului în asociaţie cu muzica produceau impresia unei desăvîrşiri subtile, proprie stilului lui Puşkin şi al lui Ceaikovski.

În scena balului, cu coloritul ei muzical atît de caracteristic, ce avea loc în casa lui Larin, am reuşit să îmbinăm ritmul cu naturaleţea mişcărilor. Momentul culminant al scenei cuprinde izbucnirea şi precipitarea conflictului dintre Lenski şi Oneghin, care va sfîrşi în tabloul următor prin duelul fatal. În punerile în scenă obişnuite, acest incident important se estompează în învălmăşeala balului, lucru pe care noi l-am evitat, aducînd în prim plan scenele ce au loc între interpreţii principali şi aşezînd mulţimea pestriţă a invi-

taţilor (care la începutul tabloului şi în scena cu Trike iau loc la masa mare în avanscenă) în fundul sălii, înapoia coloanelor, servindu-ne de ea ca de un fundal pentru desfăşurarea motivelor dramatice ale operei.

Mai tîrziu, după ce Studioul s-a mutat într-un local mai spaţios, acest spectacol şi-a păstrat particularităţile cu care a luat fiinţă. Celelalte montări s-au bucurat de un spaţiu mai larg.

Cînd s-a înfiinţat Studioul de Operă am luat asupră-mi, după şovăieli îndelungi, conducerea lui. Abia mai tîrziu, constatînd foloasele pe care el le aduce specialităţii mele, am înţeles că voi putea găsi cu ajutorul formelor muzicale şi al cîntului, o ieşire din impasul în care se aflau cercetările mele.

Angajîndu-mă în această activitate m-am simţit fără să-mi dau seama cuprins de pasiune pentru muzică şi pentru arta vocală, deoarece descoperisem pe acest tărîm baze sigure în privinţa tehnicii şi a virtuozităţii. De îndată ce cîntăreţul atacă o notă, simţi măiestria specialistului, cultura şi arta acestuia. Într-adevăr, pentru ca un glas să aibă un sunet muzical, frumuseţe, noblete, şi să poată susţine nota prelungă pe care o visam pe atunci pentru actorul dramatic, trebuie în prealabil să se supună unor exerciţii pregătitoare numeroase şi dificile. Ascultînd glasul frumos cultivat al unui cîntăreţ care interpretează cu pricepere o operă muzicală, ajungi să încerci şi tu un simţămînt estetic.

Nevoia de a descoperi alte principii fundamentale ale meseriei noastre, pe de o parte, şi sila de diletantism, pe de altă parte, m-au îndemnat, în decursul activităţii mele din Studio, să-mi extind preocupările de la compartimentul dramatic propriu-zis şi asupra domeniului liric. Aveau să mă întîmpine şi aici dezamăgiri, de care pesemne nu voi scăpa nici pe viitor. Se vede că preocupările cîntăreţilor, orientate exclusiv către sonoritatea glasului, constituie un rău tot atît de neînvins pe cît este şi diletantismul actorilor dramatici. Psihologia cîntăreţului, a cărui zestre se află în gîtlej, este cu totul deosebită. Simţindu-se o fiinţă aleasă, unică, indispensabilă, el îşi formează o idee exagerată despre valoarea sa artistică. Ar vrea ca arta lui să-i dea totul, fără ca el să-i dea nimic în schimb. Iată de ce, de la primul succes pregătit prin eforturile nepregetate ale profesorilor şi regizorilor, un debutant cu glas frumos poate fi lesne momit de orice impresar. Impresarii, duşmani primejdioşi ai artei noastre şi exploatatori ai acesteia, stau şi-i pîndesc fără încetare pe cîntăreţii înzestraţi, înhăţînd cu o lăcomie de rechin mugurii

tineri ai artei, fără a le mai da timp să se dezvolte şi să rodească, pentru ca, după cîţiva ani, după ce l-a stors pe bietul naiv de ultima picătură de vigoare, să-l arunce ca pe un obiect uzat.

Pe cît se pare, e cu neputinţă să lupţi direct împotriva acestui rău. Singurul mijloc de luptă împotriva lui ar fi ridicarea nivelului de cultură generală şi artistică al cîntăreţilor şi întărirea în ei a ideologiei corespunzătoare.

O PLECARE ŞI O REINTOARCERE

În sfîrşit, după trei ani de despărţire, colegii noştri s-au înapoiat de peste graniţă. E drept că grupul lor se descompletase, în schimb, sosiseră cei mai necesari şi mai talentaţi.

A trebuit să treacă un timp pînă să ne putem reorganiza ansamblul risipit şi să căpătăm acelaşi antrenament artistic din trecut.

Condiţiile de lucru nu erau însă tocmai prielnice, deoarece furtuna revoluţionară în teatre era la apogeu şi faţă de instituţia noastră se adoptase o atitudine defavorabilă. Desigur, ostilitatea nu venea din partea guvernului, care dimpotrivă, ne acorda ocrotirea lui, ci din partea extremei stîngi a tineretului din teatru. Se iviseră printre actorii tineri oameni cu o nouă structură, cu o energie dîrză, însufleţiţi de idealuri noi, cu noi cerinţe şi visuri şi plini de talent, de intoleranţă şi de încredere în sine. Întocmai ca pe vremea noastră, socoteau şi ei că o mulţime dintre lucrurile de mai înainte erau nefolositoare şi mucegăite numai din pricină că erau vechi, în timp ce orice noutate li se părea sublimă numai pentru ineditul ei.

Din nou, problemele pe care acest moment istoric le punea teatrului se dovediră a fi mai presus de puterile artei noastre actoriceşti rutiniere. Din nou, cum s-a mai întîmplat de altminteri totdeauna în asemenea împrejurări, teatrul a rămas în urma celorlalte arte, pe care se grăbea să le ajungă din urmă sărind peste etape importante ale dezvoltării lui, etape atît de necesare evoluţiei firesti a actorului. Nu se poate face un salt peste mai multe trepte, în urcuşul pe scara ce duce, treptat şi firesc, spre culmile artei, fără ca acest lucru să nu aibă urmări.

Împrejurările prin care Teatrul de Artă trecuse în primii săi ani de existenţă, cînd ca şi acum, se produsese un reviriment revolu-

ţionar, care îl silise să parcurgă o nouă etapă din calea lui ce se pierdea în infinit, reveneau cu o exactitate uimitoare, dar cu o mai mare amploare. Între aceste două momente există totuşi o deosebire ce nu poate fi trecută cu vederea.

Pe vremea începuturilor noastre, soarta ni-l trimisese pe dramaturgul A. P. Cehov, care a ştiut să exprime admirabil spiritul epocii sale.

Tragedia actualei revoluţii din teatru, ale cărei forme erau mult mai vaste şi mai complexe decît în trecut, consta în faptul că nu se născuse încă dramaturgul ei. Şi totuşi creaţia colectivă trebuie să înceapă de la dramaturg, fără de care actorii şi regizorii sînt condamnaţi la inactivitate.

De acest fapt, după cum se vede, nu voiau să ţină seama actualii inovatori revoluţionari. De aci, firesc că decurgeau o serie întreagă de erori şi neînţelegeri care împingeau arta pe un drum lăturalnic greşit.

Dacă s-ar fi ivit o piesă care să fi oglindit în chip genial sufletul şi viaţa omului contemporan, indiferent ce formulă literară ar fi adoptat această piesă : impresionistă, realistă ori futuristă, toţi actorii, regizorii şi spectatorii s-ar fi aruncat asupra ei şi s-ar fi străduit să găsească mijloacele pentru o cît mai desăvîrşită şi mai impresionantă reprezentare scenică a esenţei ei spirituale. Această esenţă a spiritului uman din zilele noastre este profundă şi semnificativă, deoarece s-a plămădit din suferinţe, din lupte şi acţiuni eroice, în vîltoarea celor mai cumplite zguduiri, în ghearele foametei şi în focul luptei revoluţionare.

Viaţa plină de măreţie a acestui spirit nu poate fi redată numai printr-un relief exterior prea puternic şi nu poate fi întruchipată nici prin acrobaţii, nici prin constructivism, nici prin faptul ţipător al montării, nici printr-o pictură de afiş, nici prin îndrăzneli futuriste sau, dimpotrivă, printr-o simplitate care ar duce pînă la o totală renunţare la decor, nici prin nasuri lipite ori cercuri zugrăvite pe faţă şi nici prin manierismele recent introduse în teatru, adică printr-un joc superficial şi exagerat care îşi găseşte de obicei scuza în cuvîntul la modă „grotesc“ [210].

Pentru ca marile sentimente şi pasiuni să fie redate convingător, se simte nevoia unui mare actor, cu un talent uriaş, cu o expresivitate şi o tehnică excepţionale. Acest actor va veni din adîncurile poporului, precum s-a întîmplat la vremea lui cu M. S. Şcepkin, asemeni căruia actorul mult aşteptat al timpului nostru va trece

prin ființa lui tot ceea ce ne-a lăsat mai bun cultura și tehnica artistică de veacuri. Fără un atare patrimoniu tradițional, actorul cel nou se va trudi zadarnic să reveleze aspirațiile unei lumi întregi și să exprime suferințele omenirii. O transpunere brută și o intuiție neînsoțită de tehnică nu vor avea alt efect decît acela de a frînge sufletul și de a epuiza forțele fizice ale actorului care va face doar sforțări inutile de a reda marile pasiuni și năzuințe ale sufletului omului actual. S-ar părea că în așteptarea acestui nou Dramaturg și Actor, cel mai cuminte lucru de făcut ar fi să ne străduim să perfecționăm și să grăbim evoluția tehnicii interioare a artei actoricești care se află chiar și astăzi încă într-un stadiu înapoiat, pînă la limitele pe care le-a atins această artă în domeniul virtuozității exterioare. Un lucru ca acesta necesită o muncă grea, îndelungată și sistematică.

Revoluționarii sînt însă nerăbdători. Această trăsătură le e specifică. Așa cum s-au petrecut lucrurile și cu noi, cîndva, viața nouă nu vrea să aștepte ; are nevoie să vadă rezultatele imediate ale victoriei, are nevoie de un ritm de viață accelerat. Nevrînd să țină seama de mersul firesc al evoluției lăuntrice, inovatorii violentează arta, atît în ce privește creația actorului, cît și a creației autorului dramatic. În lipsa unui nou dramaturg, s-au reîntors la clasici, care ne vorbesc de caractere puternice și sentimente mărețe, și pe care-i modelează după noua structură a artei, dîndu-le acel „relief" exterior de care are nevoie spectatorul actual. În entuziasmul lor, inovatorii confundă acest proaspăt aspect exterior cu un conținut primenit. Confuzia se produce de obicei din pricina grabei. Se repetă și aici, însă în sens invers, un proces prin care am trecut și noi odinioară. Luptînd cu convenționalismul, noi am luat drept o nouă artă reprezentarea exterioară a cotidianului, în vreme ce inovatorii actuali și cei care vor să promoveze o revoluție în teatru au îmbrățișat cu entuziasm convenționalismul, luptînd împotriva cotidianului cultivat pe scenă.

Dar prelucrarea clasicilor n-a dat roade serioase, lucru de altfel lesne de înțeles. Pușkin cel vechi, deși în aparență tînăr, nu poate fi transformat în contemporanul nostru Maiakovski, după cum nu-l poți transforma nici pe Kramskoi în Tatlin [211], pe Glinka în Stravinski [212] ori pe V. N. Davîdov în Ferdinandov sau în Țeretelli [213].

Concomitent cu încercările de a-i adapta pe clasici la actualitate, revoluționarii din teatru au căutat să renunțe cu totul la dramaturg. Ei au dat reprezentații care au dovedit o desăvîrșită

indiferență față de tema dramatică. Spectaculosul reprezenta prin el însuși un scop, strălucind prin montare, prin rutina și prin talentul multilateral al actorilor. Alteori, tema spectacolului o constituia o tendință politică sau socială reprezentată printr-o formă nouă, ascuțită, care adesea nu era lipsită de calități artistice.

Se întîmpla ca la baza unui spectacol să stea scopuri utilitare, de interes public, ilustrîndu-se prin personajele piesei anume realizări științifice sau altceva de același gen. De exemplu: în oraș bîntuia malaria și trebuiau popularizate mijloacele de profilaxie. Pentru aceasta s-a pus în scenă un balet cu următorul subiect: un călător adoarme în stufărișul unei bălți înfățișat simbolic printr-un grup de femei frumoase, aproape goale, care se leagănă ritmic. Călătorul se trezește mușcat de un țînțar și începe să danseze febril, mimînd o criză de malarie. Iată însă că sosește doctorul care-i dă o doză de chinină sau ceva asemănător și, atunci, treptat, dansul bolnavului își încetinește ritmul.

Tot astfel s-a încercat popularizarea unor noțiuni tehnice utile prin intermediul baletului, ilustrîndu-se modul de funcționare al unei mașini de fabricat textile și al altor mașini similare.

Pentru propagarea noțiunilor morale se pune în scenă, într-un cadru cît se poate de real, judecata unor criminali imaginari, un scriitor, un preot, o prostituată etc.

Posibilitățile multilaterale ale teatrului, precum și faptul că el este în măsură să rezolve nu numai probleme artistice dar și probleme utilitare, nu pot decît să ne bucure. Dar ar fi greșit să confundăm tendințele sau cunoștințele de utilitate generală pe care unii încearcă să le situeze cîteodată la bazele noului teatru, cu esența lui creatoare care constituie sufletul creației artistice. Numai elementul spectaculos, predica sau agitația, nu pot fi confundate cu arta autentică.

De asemeni, în domeniul pur actoricesc, în așteptarea unui nou talent care să satisfacă aspirațiile timpului, există aceeași goană lipsită de discernămînt după noutate; nimeni însă nu se întreabă dacă inovațiile introduse în teatru corespund ori nu problemelor fundamentale ale artei.

În lipsa unui actor care să poată reda sentimentele mari, cel puțin pe acelea din operele clasice, și în lipsa unor baze tehnice solide care să îngăduie exprimarea scenică a vieții sufletești și care să adîncească tehnica de creație a actorului, tineretul actual, ca și noi odinioară, caută să exploateze ceea ce este mai accesibil ochiu-

lui şi urechii, adică elementele exterioare : trupul, plastica, glasul, declamaţia, cu ajutorul cărora ne străduiam pe vremuri să dăm un puternic relief interpretării scenice.

Din pricina acestui entuziasm pripit pentru formele exterioare, mulţi din ei decretau că viaţa sufletească şi analiza psihologică ar fi manifestări tipice ale artei burgheze, arta proletară trebuind să se sprijine pe antrenamentul fizic al actorului. În afară de aceasta, vechile mijloace de interpretare bazate pe legile organice ale naturii creatoare sînt socotite ca realiste şi deci perimate faţă de arta nouă, adică arta formelor exterioare convenţionale. Cultul pentru aceste forme se datora părerii foarte răspîndite că aspectele acestea noi ale artei scenice ar fi pe gustul şi înţelesul spectatorului nou, proletar, pentru care, ar trebui, chipurile, cu totul alte maniere şi metode de joc şi alte mijloace plastice actoriceşti.

Oare nu cumva rafinamentul actual al formelor artistice exterioare va fi luat naştere din cauza nesaţiului şi rafinamentului caracteristic spectatorului cu cultură burgheză, iar nu pe seama gustului simplu al proletariatului ? Actualul „grotesc" nu este el oare cumva un reflex al saturaţiei ce urmează după o hrană prea îmbelşugată despre care vorbeşte zicala „după cozonac îţi vine poftă de pîine neagră" ?

Judecînd după felul cum frecventează publicul teatrele, spectatorul proletar preferă piesele la care poate rîde sau plînge cu lacrimi sincere, izvorîte dintr-o emoţie puternică. El nu are nevoie de forme rafinate ci de exprimarea necomplicată a vieţii sufletului omenesc, exprimare care să fie simplă şi accesibilă, dar care să fie totodată viguroasă şi convingătoare. În domeniul artistic, ca şi în cel alimentar, spectatorul proletar nu obişnuieşte lucruri picante ori acele rafinamente gastronomice care excită pofta de mîncare. Flămînd spiritualiceşte, vrea pentru sufletul lui o hrană simplă şi substanţială. Şi tocmai o asemenea hrană este mai greu de preparat în arta noastră decît orice altceva.

Din nefericire, simplitatea cu un bogat fond de imaginaţie este lucrul cel mai dificil de obţinut în artă, lucru de care se tem şi pe care-l evită cel mai mult toţi cei care sînt insuficient pregătiţi să atingă măiestria actoricească.

Şi, dacă aşa stau lucrurile, să lăsăm atunci mai bine deoparte prejudecata primejdioasă şi vătămătoare precum că proletariatul ar avea nevoie de o artă exterioară şi ar pretinde actorului un joc exterior.

Pentru a propaga noul crez al teatrului contemporan ce cultivă forma şi tehnica exterioară numai de dragul acestora, se expuneau zilnic tot felul de teorii şi principii inovatoare, se inventau sisteme şi metode, pentru difuzarea cărora se citeau referate şi se organizau discuţii în contradictoriu. Nu trecea o săptămînă de la stabilirea unei teorii că se şi venea cu alta, contradictorie. Această grabă febrilă, acest ritm precipitat al căutărilor dădeau loc la situaţii de-a dreptul anecdotice. Eroul celei pe care o voi povesti aici este un actor care, înainte de Revoluţie, jucase pe scena unui teatru din provincie în piesa lui Ostrovski „Nu aduce anul ce aduce ceasul". După Revoluţia din Octombrie, tot ce a fost vechi s-a schimbat. A apărut un regizor nou, care, potrivit principiilor inovatoare, se apucase să pună în scenă pe baze noi aceeaşi piesă a lui Ostrovski, folosind pe vechiul ei interpret principal. La sfîrşitul stagiunii, actorul fu chemat de către un regizor cu vederi şi mai noi să joace acelaşi rol, într-un alt oraş. Aşadar, acelaşi actor a trebuit, în cursul unei singure stagiuni, să interpreteze acelaşi rol în trei maniere diferite, după nişte concepţii regizorale contradictorii. Tomaso Salvini să fi fost sau Ermolova, şi tot n-ar fi fost în stare de o multilateralitate atît de genială.

E ca şi cînd am lua un pictor de talia lui I. E. Repin şi i-am comanda în interval de opt luni trei tablouri : unul à la Repin, altul à la Gauguin [214] şi un al treilea à la Malevici [215] !...

Iată aproximativ imaginea celor ce se petreceau în lumea teatrului în perioada cînd colegii noştri se întorseseră de peste graniţe.

Era oare cu putinţă ca în această atmosferă de dezorientare să încerc să reorganizez ansamblul nostru vremelnic risipit şi să deschid alte perspective şi noi drumuri pentru arta teatrului ?

Ca şi înaintea primului nostru turneu în străinătate, cu şaptesprezece ani în urmă, adică în 1906, ne aflam şi acuma într-un impas. Simţeam nevoia de perspectivă. Trebuia să ne retragem la anumită distanţă ca să putem contempla din depărtare tabloul general şi astfel să ne putem forma o părere mai exactă despre el. Într-un cuvînt, trebuia să plecăm pentru cîtva timp din Moscova. Am hotărît aşadar să dăm urmare propunerilor de angajament ce ni se făcuseră mai demult în Europa şi în America, şi am întreprins un turneu care a ţinut din septembrie 1922 pînă în august 1924 [126].

Vladimir Ivanovici a trebuit să renunţe la această interesantă călătorie spre a rămîne la Moscova cu o parte din trupă. Tot lui

i-a revenit și conducerea Studioului Muzical al Teatrului de Artă, studio organizat de el.

Spațiul nu-mi îngăduie să descriu turneul nostru în America, turneu care n-ar putea fi povestit în cîteva pagini. De altminteri, acest lucru m-ar îndepărta de la obiectivul pe care mi l-am propus în cartea de față și anume de a relata cercetările întreprinse de mine în domeniul creației și al dezvoltării teatrului. Or, în timpul acestei călătorii, am fost nevoit să întrerup studiile, fiindu-mi cu neputință să continuu, prin vagoane și prin camere de hotel, munca de cercetare a experimentatorului. Am reușit totuși să fac în parte o nouă și însemnată descoperire în domeniul sunetului și al vorbirii, către care se îndreptau pe atunci preocupările mele. Voi relata în cîteva cuvinte despre ce este vorba.

După ce am sosit la Berlin, venind din Rusia, am observat la un moment dat în timpul repetițiilor care-mi cereau, atît ca actor cît și ca regizor, o muncă intensă, fiind adeseori obligat, în calitate de reprezentant al teatrului, să țin discursuri în incinta unor teatre vaste, că glasul începea să mă trădeze. Răgușeala, slăbirea și oboseala vocii mă împiedicau să lucrez. Pe de altă parte, mă aștepta o stagiune întreagă în America, pentru care contractul încheiat prevedea o muncă intensă. Îngrijorarea pe care mi-o producea starea glasului meu m-a îndemnat să încep să fac exerciții zilnice, după metodele pe care le învățasem de la bătrînul F. P. Komissarjevski și de la profesorii de muzică vocală ai studioului nostru, M. G. Gukova și A. V. Bogdanovici. Viața de hotel era însă improprie pentru acest lucru. Ba îmi bătea în perete vreun vecin nervos, ba mi se părea că pe la toate ușile stau ciulite urechi indiscrete ascultînd gargariselile mele nepricepute și mi se făcea rușine, din care pricină coboram glasul la jumătate, ceea ce s-a arătat a fi cît se poate de folositor pentru voce. Am urmat sistematic aceste exerciții timp de doi ani, întărindu-mi considerabil glasul ; după ce mi-a pierit răgușeala, am putut încheia în condiții mulțumitoare cele două stagiuni ale turneului din Europa și două stagiuni al turneului din America, în ciuda repetițiilor în fiecare dimineață, în ciuda deselor spectacole și a nenumăratelor discursuri pe care a trebuit să le rostesc cu prilejul festivităților și banchetelor. Atunci mi-am dat seama ce mare însemnătate practică și artistică are pentru un actor glasul.

În același timp cu exercițiile muzicale, învățam să vorbesc simplu, cu înțeles și cu noblețe, însușiri pe care n-am ajuns încă

le posed pe deplin ; poate că nici nu voi mai apuca să le capăt. În tot cazul, această disciplină mi-a dezvăluit noi orizonturi şi mi-a relevat o seamă de învăţături importante pe care, acum, le pot transmite tineretului.

Rezultatele de care vorbesc constituiau concluzia cercetărilor întreprinse în Studioul de Operă.

La întoarcerea în patrie, după o absenţă de doi ani, cît a durat turneul în străinătate, am găsit la Moscova o seamă de schimbări mari, dintre care multe m-au surprins. Întîi şi întîi viaţa de creaţie a actorilor precum şi viaţa teatrală în genere prezentau, în ciuda răcirii spectatorilor şi a slabei frecventări a spectacolelor la majoritatea teatrelor, o deosebită intensitate, în comparaţie cu stagnarea ce mai dăinuia încă în Apus după catastrofa mondială.

Regret că nu mă pot abate de la obiectivele pe care mi le-am fixat în această carte pentru a vorbi despre admirabilele spectacole pe care V. I. Nemirovici-Dancenko le-a pus în scenă în timpul absenţei noastre, la Teatrul de Artă cu colaborarea Studioului muzical [217]. În această carte închinată „vieţii mele în artă" nu mă pot angaja pe tărîm muzical decît numai în măsura în care acesta a avut o influenţă directă asupra evoluţiei mele artistice. În privinţa celorlalte teatre, m-a surprins faptul că multe din încercările şi dibuirile care, înainte de plecarea noastră abia se întrezăreau, căpătaseră acum o formă definitivă. Putem spune că în ceasul de faţă există la noi o serie de teatre noi care s-au specializat în diferite genuri : propagandistic, de satiră politică şi de tendinţă, teatre de revistă care cultivă trucuri scenice îndrăzneţe şi ingenioase, în stil american, teatrul jurnalistic, ilustrînd evenimentele cotidiene, teatrul destinat experimentelor scenice, apoi teatre cu caracter eclectic, care neavînd de valorificat născociri proprii, ştiu să adapteze la posibilităţile lor scenice şi actoriceşti ceea ce era mai pregnant şi mai reuşit la alte întreprinderi artistice. Arta cea nouă recurgea pînă la refuz la elementul arhitectonic şi la cel sculptural, la constructivism, precum şi la jocul de planuri scenice. Aproape că nu mai era teatru care să nu se bizuie pe acest stil. Grotescul decorurilor, al costumelor şi al montărilor era dus pînă la o ascuţime extremă, uneori artistică şi plină de talent. Aproape nicăieri nu mai stăruiau rezervele de odinioară faţă de îndrăznelile introduse în machiaj, faţă de perucile argintii ori aurii, faţă de ornamentarea cu deşene futuriste a feţei ori faţă de falsele apendice de carton aplicate pe obraz.

O seamă de probleme scenice care-şi aşteptau rîndul fuseseră rezolvate în ultima vreme. Aşa bunăoară, principiul regizoral introdus de V. E. Meyerhold şi popularizat în ultimul timp, potrivit căruia culisele, odinioară mascate cu grijă de ochii spectatorului, începuseră a fi dezvăluite cu toată îndrăzneala. Meyerhold unise scena cu sala de spectacol şi alcătuise o încăpere comună, jocul actorilor profilîndu-se pe fondul unor paravane de pînză. Reflectoarele îşi îndreptau lumina puternică asupra interpreţilor, care, în semiobscuritatea din jurul lor, deveneau astfel singura pată de lumină, unicul obiectiv pentru privirile publicului. Datorită acestui procedeu atît de simplu, cadrul scenei era definitiv desfiinţat şi o dată cu el dispăreau şi impedimentele ce se iscau în calea regizorului şi actorilor atunci cînd aceştia încercau să realizeze atmosfera intimă a unor piese. Într-un cadru de proporţii mari, actorii se pierd copleşiţi de spaţiul uriaş al scenei. Regizorii se străduiesc să umple acest gol cu cît mai multe decoruri, pînze, sufite care acoperă însă jocul interpreţilor, reţinînd atenţia publicului. Prin suprimarea cadrului, Meyerhold suprima şi spaţiul mare al arcului, care era acoperit cu pînze. Spectatorul nu-l mai observă pur şi simplu, şi de aceea are posibilitatea să-şi concentreze atenţia asupra obiectului pe care vrea să i-l arate regizorul, fie el o draperie, fie altceva.

Am fost de asemeni surprins de numeroasele şi însemnatele progrese realizate în domeniul tehnicii actoriceşti exterioare. Se putea vorbi fără îndoială de apariţia în ţara noastră a unui nou gen de actor (cuvînt pe care, deocamdată, trebuia încă să-l ortografiem fără majusculă) : actorul-acrobat, cîntăreţ, dansator, orator, artist plastic, pamfletar, om de spirit, comper şi propagandist politic totodată, care se pricepea să facă orice, să cînte un cuplet sau o romanţă, să declame versuri, să recite un text, să execute o piesă muzicală la pian sau la vioară, să joace fotbal, să danseze foxtrot, să facă tumbe, să umble în mîini şi să joace tragedie ori vodevil. Desigur că nu executa toate acestea ca un specialist autentic ci doar ca un diletant, căci oricare clovn de meserie ar fi făcut tumbe mai izbutite, după cum orice dansatoare adevărată, chiar şi una din corpul de balet, ar fi dat o mai bună interpretare coregrafică iar un pianist ori un violoncelist dintr-o orchestră ar fi cîntat cu mai multă măiestrie aceeaşi bucată.

Totuşi multilateralitatea mijloacelor de expresie, pregătirea trupului, glasului şi a întregului aparat plastic actoricesc, calităţi atît de trebuincioase teatrului, au dat în ultima vreme rezultate

dintre cele mai eficiente ; la fel stăteau lucrurile şi în domeniul montării. Talentul, inventivitatea, multilateralitatea, ingeniozitatea, îndrăzneala, umorul, cunoaşterea posibilităţilor scenei şi gustul artistic cu multiple orientări de care dădeau dovadă inovatorii din teatru, nu puteau decît să-mi stîrnească uimirea. Îi elogiez, dar îmi păstrez unele rezerve.

Atîta vreme cît cultura fizică vine în ajutorul principalelor sarcini de creaţie ale artei, şi anume *redării vieţii sufleteşti într-o formă artistică,* salut din toată inima noile realizări de ordin exterior ale actorului contemporan. Din momentul în care aceeaşi cultură fizică devine însă un scop în sine al artei, din momentul cînd ea începe să forţeze procesul de creaţie, producînd un dezechilibru între năzuinţele sufleteşti şi convenţionalismul jocului exterior şi înăbuşind sentimentul şi sensibilitatea, din acea clipă eu mă declar un adversar neîmpăcat al acestor cuceriri noi şi admirabile.

De ce, în ciuda succesului obţinut prin inovaţiile lui, teatrul astfel conceput pare atît de uzat, de învechit ? De ce un spectacol realizat după aceste principii pare plictisitor ?

Oare nu din pricină că arta contemporană nu este *eternă* ci se află doar sub influenţa modei ?

Or, poate, pentru că posibilităţile exterioare de punere în scenă sînt extrem de limitate şi deci condamnate să se repete, fapt care, în cele din urmă, duce la plictiseală ?

Cercetînd mai atent, putem constata uşor că arta cea nouă foloseşte mijloacele scenice pe care le utilizam şi noi odinioară pe scară întinsă : variaţii de planuri, trape, paravane, circulare, catifea neagră, maniera picturală de extremă stîngă, toate la un loc avînd drept scop să acopere oboseala artei actoriceşti. Acest fapt nu face decît să dovedească că posibilităţile exterioare ale montării au fost pe cît se vede exploatate la maximum şi că deci nu mai avem nimic de aflat în acest domeniu.

Elementul nou îşi are originea în tot ce a fost mai bun în trecut şi a fost dat uitării, iar acum ne este prezentat în alte combinaţii şi sub alte aspecte.

Dar de unde vine plictiseala pe care ţi-o inspiră teatrul cel nou ?

Nu oare din pricină că elementele exterioare, deşi frumoase şi expresive ca formă, nu pot dăinui de sine stătător pe scenă ? Ele nu-şi pot exercita acţiunea asupra spectatorului decît cînd au o motivare lăuntrică. Arta actuală păcătuieşte prin aceea că în timp ce posibilităţile exterioare de montare şi interpretare au atins în dez-

voltarea lor punctul culminant, fiind în întregime epuizate, posibilităţile interioare de creaţie au fost date cu desăvîrşire uitării, ba mai mult, ele au fost înlăturate cu uşurinţă de nişte inovatori care nu vor să ţină seama de faptul că natura umană nu poate fi prefăcută şi că trupul nu poate exista fără suflet.

Dacă realizările formale ale artei regizorale şi actoriceşti mă umpleau de uimire, în schimb constatările făcute în domeniul creaţiei spirituale *lăuntrice* îmi produceau o sinceră întristare.

Teatrul cel nou nu zămislise nici un interpret-creator care să ştie să redea puternic viaţa sufletească, nici un procedeu inedit de joc, nu vestise nici o nouă investigaţie în domeniul tehnicii interioare şi nu dăduse la iveală nici un ansamblu strălucit ; într-un cuvînt, nu realizase nici un progres în domeniul creaţiei spirituale.

Mai mult încă : mă uimea faptul că o dată cu noile forme scenice, actorii reveniseră la manierismul teatral perimat, superficial, exterior, la acele procedee reci moştenite de la vechile melodrame franţuzeşti şi de la „Vampuka“ [218].

Dar actorul de pe vremea bunicilor noştri ştia să stăpînească ca un adevărat maestru formele tradiţionale create de o cultură teatrală multiseculară, pe cînd actorul contemporan foloseşte aceleaşi mijloace tradiţionale depăşite ca un diletant.

Cum se explică că relieful exterior atît de accentuat al artei actuale îşi alcătuieşte bagajul din resturile uzate ale meseriei actoriceşti, prezentîndu-le în chip naiv drept inovaţie ?

Motivul este simplu şi l-am pomenit nu o dată în paginile acestei cărţi ; natura se răzbună pentru orice încălcare a drepturilor ei.

De îndată ce actorul este silit să dezlege o problemă care-i depăşeşte posibilităţile, sensibilitatea lui se retrage, speriată, în ascunzişurile ei tainice, acceptînd să fie înlocuită printr-o rutină grosolană, urmată de un întreg cortegiu de şabloane. Cu cît problema se va dovedi mai dificilă şi mai inaccesibilă, cu atît mai primitiv şi mai naiv va fi meşteşugul său. Problemele pe care le are de rezolvat actorul în clipa de faţă sînt deosebit de grele, de variate şi multivalente. În primul rînd s-ar cere o justificare a formei artistice stridente şi îndrăzneţe pînă la sfidare, pe care o iau punerile în scenă ale spectacolelor şi mijloacele exterioare de interpretare ale actorilor, justificare pe care n-ar putea-o da decît o tehnică a încordării lăuntrice dusă pînă la desăvîrşire ; însă tocmai această măiestrie îi lipseşte actorului din zilele noastre. În al doilea rînd, ar trebui să se găsească fie posibilitatea de adaptare a dramaturgilor la noile

cerințe ale artei, fie cea de eliberare a teatrului de sub influența dramaturgului și de înlocuire a creației acestuia, atît din punct de vedere formal cît și din punct de vedere spiritual, prin ceea ce ar da eforturile creatoare ale actorilor înșiși. În al treilea rînd, intervine necesitatea de a elimina sufletul din opera dramaturgului și de a-l înlocui prin tendință sau scop utilitar. Dacă primele două probleme sînt peste măsură de dificile, cea din urmă este pur și simplu cu neputință de rezolvat în cadrul artei. Nu este deci de mirare că simțul de creație îl părăsește pe actor cînd e pus într-o situație fără de ieșire, și că acest simț este înlocuit cu cel mai grosolan, mai perimat și mai naiv șablon prăfuit, proclamat în prezent drept un aspect nou al plasticii și declamației, drept un nou mijloc de expresie oferit actorilor.

N-a sosit oare vremea să ne gîndim la primejdia ce amenință arta, căreia ar trebui să-i redăm cu orice preț sufletul, chiar cu sacrificiul acelui admirabil relief exterior, recent creat în schimbul formelor vechi și uzate ?

Ar trebui să se procedeze cît mai degrabă la ridicarea culturii și tehnicii spirituale a actorului pînă la nivelul atins de cultura lui fizică. Numai atunci formele noi ar primi justificarea și fundamentele interioare necesare, fără de care ele rămîn vlăguite, uscate, pierzînd dreptul de a exista.

Acest proces este desigur incomparabil mai complex și mai de lungă durată. Truda pe care o cere cultivarea și animarea sensibilității este incomparabil mai grea decît aceea de a modela și accentua aspectele exterioare ale întruchipării scenice. Creația orientată către tărîmul spiritual este mult mai necesară pentru teatru, de aceea ar trebui să pornim la lucru cît mai degrabă. Dar cum anume s-ar putea realiza acest deziderat și ce rol mi-ar fi rezervat mie într-o atare acțiune ?

BILANȚ ȘI PERSPECTIVE DE VIITOR

Nu mai sînt tînăr și viața mea artistică se apropie de ultimul ei act. A sosit timpul să închei socotelile și să întocmesc planul ultimelor lucrări pe care aș vrea să le mai realizez. Activitatea mea ca regizor și actor s-a desfășurat pe de o parte pe planul exte-

rior al punerilor în scenă, evoluînd pe de altă parte, şi în cea mai mare măsură, în domeniul creaţiei sufleteşti a interpretului.

Mai întîi, voi căuta să închei cu problema posibilităţilor exterioare de punere în scenă, cu performanţele realizate în acest domeniu sub ochii noştri.

Avînd prilejul să cunosc de-a lungul activităţii mele toate căile şi posibilităţile de care dispune teatrul, şi plătind în diverse etape tributul meu de entuziasm diferitelor genuri de punere în scenă, ba specific istoric, ba simbolist, ba abstract etc., studiind pe de altă parte fel de fel de forme de montare ale diferitelor curente şi principii : realismul, naturalismul, futurismul, monumentalismul, schematizarea ori simplificarea cu ajutorul circularelor, paravanelor, draperiilor şi efectelor de lumină, am ajuns la convingerea că toate aceste mijloace nu-i servesc actorului decît ca fundal, pentru a scoate mai bine în evidenţă rezultatele creaţiei lui. Dacă odinioară, pe vremea cînd făceam investigaţii în domeniul decorului şi montării, consideram posibilităţile scenice ca fiind limitate, acum trebuie să recunosc că aceste posibilităţi au fost cu desăvîrşire epuizate.

Suveranul şi unicul stăpîn al scenei este actorul de talent, căruia eu n-am izbutit însă, pînă în prezent, să-i găsesc un fundal scenic potrivit. Acest fundal nu trebuie să-i dăuneze în nici un fel, ci dimpotrivă, trebuie să-i uşureze, printr-o simplitate care să izvorască dintr-o fantezie bogată, eforturile complicate cerute de munca artistică. Nu ştiu încă ce e de făcut pentru ca nici simplitatea, bogată în fantezie, totuşi, a unei montări, să nu iasă în prim plan într-o măsură mai mare decît acel fast exagerat care se impune de la sine spectatorului. Circularele de stofă, paravanele, catifeaua, decorurile din frînghii pe care le-am folosit pentru montarea piesei „Viaţa Omului", ca şi alte mijloace de asemenea natură s-au dovedit a fi de o simplitate imbecilă, deoarece atenţia publicului s-a concentrat asupră-le cu mai multă stăruinţă decît asupra unei montări obişnuite pe care ochiul asistenţei n-o mai înregistrează în amănunt, fiind obişnuit cu ea. Nu ne rămîne decît speranţa că se va naşte cîndva un mare artist plastic care va reuşi să rezolve această problemă de teatru atît de complexă, descoperind un fundal simplu, dar satisfăcător din punct de vedere artistic.

Dacă în domeniul montării, posibilităţile de care dispune teatrul pot fi considerate epuizate, în domeniul creaţiei interioare rezervate actorului, faptele se prezintă sub un aspect cu totul dife-

rit. În acest domeniu fenomenele stau sub egida talentului şi intuiţiei, deşi actualmente sînt regizate, în marea majoritate a cazurilor, de un diletantism absolut. Legile pe care trebuie să le urmeze creaţia actorului nu sînt studiate, şi mulţi socotesc de prisos, ba chiar dăunător, să le studieze.

Mai stăruie încă şi acum vechea părere că actorul n-are nevoie decît de talent şi de inspiraţie, părere ce se reazimă pe exemplul pe care ni l-au oferit actori geniali ca Mocialov. Nu este uitat nici Kean, aşa cum ne este prezentat în cunoscuta melodramă. Încercaţi numai să le spuneţi actorilor a căror formaţie artistică lasă de dorit, că sînteţi adepţi ai tehnicii, şi veţi primi următorul răspuns dispreţuitor :

— Va să zică, refuzaţi orice merit talentului, conţinutului ?

Mai circulă însă şi o altă părere, foarte răspîndită în teatru şi anume că în creaţia actorului tehnica trebuie să domine talentul, căruia i se atribuie un rol cu totul secundar. Aflînd că le împărtăşiţi încrederea în eficienţa tehnicii, actorii din această categorie vă vor primi la început cu aplauze. Dacă le veţi spune însă că tehnica joacă desigur un rol de seamă, dar că talentul, inspiraţia, supraconştientul, trăirea rolului au precădere şi că tehnica există tocmai pentru ele, servind în mod conştient pentru a trezi creaţia supraconştientă, ei se vor înspăimînta de cuvintele voastre şi vă vor răspunde :

— Trăirea ? Bine, dar asta este o concepţie de mult învechită !

De ce oare aceşti oameni se tem atît de mult de vibraţia sensibilităţii, de contribuţia tuturor facultăţilor sufleteşti în interpretarea unui rol ? Oare din pricină că nu sînt în stare nici să simtă, nici să trăiască realitatea acestuia ?

Nouă zecimi din eforturile actorului trebuie să reprezinte tendinţa de a pătrunde şi a reda cît mai bine spiritul rolului : numai după ce a obţinut acest rezultat, interpretul se poate declara mulţumit. Nu are nici un sens să laşi la voia întîmplării aceste nouă zecimi din munca actorului. Talentele excepţionale intuiesc şi creează rolul în chip spontan. Fără îndoială că nu pentru ei s-au făcut legile ce conduc teatrul ci ei înşişi sînt cei ce făuresc aceste legi. Cum se face însă că tocmai pe aceştia nu i-am auzit niciodată vorbind despre necesitatea talentului şi lipsa de eficienţă a tehnicii, ori invers, dînd preferinţă tehnicii şi eliminînd talentul din discuţie ? Dimpotrivă, cu cît un actor este mai mare, cu atît mai mare va fi interesul ce-l va arăta mijloacelor tehnice ale artei sale.

— Cu cît un talent este mai viguros, cu atît are mai multă nevoie de tehnică şi de cizelare, îmi spunea cîndva un mare actor. — Cînd forţezi un glas slab, cînd răcneşti şi cînţi fals, efectul este neplăcut ; dar dacă Tamagno, cu vocea lui de tunet, ar începe să cînte fals, efectul ar fi îngrozitor.

Aşa raţionează un talent autentic.

Toţi actorii de valoare ne-au lăsat mărturii scrise în ce priveşte tehnica artistică pe care au căutat să şi-o cultive şi să şi-o dezvolte zilnic, pînă la adînci bătrîneţi, prin exerciţii vocale, scrimă, gimnastică, sport etc. Ei studiază cu toţii ani de-a rîndul structura psihologică a unui rol şi caută să se pătrundă de spiritul acestuia. Numai cei ce se pretind genii îşi fac o fală din înrudirea lor cu Apollo, şi din talentul lor atotcuprinzător, căutînd inspiraţie în alcool şi narcotice, ruinîndu-şi înainte de vreme temperamentul şi pierzîndu-şi darurile cu care au fost înzestraţi. De ce oare cel care cîntă într-o orchestră vioara întîia ori a zecea trebuie să exerseze zilnic, ore întregi ? De ce dansatorul se antrenează zi de zi ca să-şi dezvolte fiecare muşchi al trupului ? De ce pictorul sau sculptorul folosesc paleta ori dalta cu o strictă regularitate, considerînd pierdută orice zi pe care n-au închinat-o artei lor ? Şi de ce artistul dramatic ar fi scutit de o asemenea datorie, petrecîndu-şi timpul liber prin cafenele, în societatea femeilor drăguţe, iar seara punîndu-şi speranţele într-o minune picată din cer şi în ajutorul lui Apollo ? Artă să fie oare aceea ai cărei slujitori raţionează ca nişte simpli diletanţi ?

Nu există artă care să nu necesite virtuozitate şi nu există limite pentru această virtuozitate. Admirabilul pictor francez Degas [219] spunea :

— „Dacă ai măiestrie de o sută de mii de franci, mai cumpără-ţi încă de douăzeci şi cinci de bani."

Nevoia de a căpăta experienţă şi meşteşug este incontestabilă pentru arta actorului. Tradiţia picturii se păstrează prin muzee şi colecţii de tablouri, tradiţia artei literare prin cărţi, bogăţia formelor muzicale prin notele înscrise pe portative. Un pictor tînăr poate contempla ore întregi o galerie de tablouri şi poate pătrunde în tainele coloritului folosit de Tizian, în cele ale armoniei realizate de Velasquez, ori în cele cuprinse în desenele lui Ingres. Putem citi şi reciti strofele inspirate ale lui Dante sau paginile cizelate ale lui Flaubert ; putem cerceta pe toate feţele opera lui Bach ori a lui Beethoven. Creaţia artistică născută pe scenă, în lumina

reflectoarelor, ţine însă numai o clipă şi, oricît de minunată ar fi, nu-i putem porunci să-şi oprească zborul.

Tradiţia artei scenice trăieşte numai prin talentul şi priceperea actorului. Faptul că impresiile înregistrate de spectatori nu se pot reproduce limitează posibilităţile pe care le oferă teatrul pentru studiul artei scenice. Din acest punct de vedere, frecventarea sălilor de spectacol nu poate da pentru un actor începător rezultatele pe care le dă pentru un pictor tînăr sau pentru un scriitor tînăr vizitarea muzeelor sau a bibliotecilor. În actualul stadiu al ştiinţei, am putea, desigur, înregistra pe plăci de patefon vocile actorilor şi am putea fixa mimica şi gesturile lor pe o peliculă cinematografică, alcătuind un material didactic admirabil pe care actorii începători să-l poată folosi. Dar nimic n-ar putea întipări şi reda generaţiilor viitoare acele căi lăuntrice ale sentimentului, acele drumuri ale conştientului care duc spre porţile inconştientului şi care constituie singure adevăratele baze ale artei dramatice. Aceste fenomene ţin de domeniul tradiţiei vii, făclie trecută din mînă în mînă, şi nu de pe scenă, ci numai pe calea predării, pe calea iniţierii în tainele actorului, pe de o parte, şi printr-o seamă de indicaţii, printr-o muncă neobosită şi inspirată, pe de altă parte.

Deosebirea esenţială dintre actor şi artiştii care s-au dedicat altor ramuri artistice stă în faptul că aceştia din urmă au posibilitatea de a crea numai cînd sînt inspiraţi, pe cînd actorul trebuie să-şi stăpînească inspiraţia şi chiar să ştie a şi-o provoca voluntar, ori de cîte ori numele lui figurează pe afişul unui spectacol. În aceasta constă taina principală a artei noastre. Fără ea, pînă şi cea mai desăvîrşită tehnică exterioară şi cele mai minunate daruri lăuntrice devin ineficace. Din păcate, în teatru şi această taină este păstrată cu gelozie. Cu foarte puţine excepţii, maeştrii scenei nu numai că n-au dezvăluit colegilor mai tineri aceste taine dar au şi lăsat asupră-le o perdea de nepătruns, contribuind la pierderea tradiţiei ; or, în lipsa tradiţiei, arta noastră este condamnată la diletantism. Negăsind o cale conştientă care să ducă spre creaţia inconştientă, actorii şi-au făurit o prejudecată primejdioasă ce respinge tehnica interioară. Ei înţepeneau în forme meşteşugăreşti superficiale, confundau starea de spirit actoricească deşartă cu inspiraţia.

Ne-au parvenit, ce-i drept, din vremile trecute diverse reflecţii cu privire la teatru şi joc, reflecţii făcute de Shakespeare, Molière, Riccoboni tatăl şi fiul, Lessing, marele Schroeder, Goethe, Talma [220],

Coquelin, Irving, Salvini şi de către alţi legiuitori de pretutindeni ai artei noastre. Toate aceste reflecţii şi îndrumări preţioase pe care ni le-au lăsat cei de mai sus nu se află angrenate într-un sistem unitar ; aşadar, existenţa unui îndreptar alcătuit din principii solide, pentru uzul dascălilor de conservator, se mai află încă în stadiu de deziderat. În Rusia, care a prelucrat pentru nevoile ei tot ceea ce a împrumutat din Apus, creîndu-şi o artă naţională specifică, lipsa unor temeiuri statornice care să o fixeze este cu atît mai evidentă. Deşi s-au scris noiane de articole, tratate, prelegeri şi referate asupra artei, şi în ciuda tuturor studiilor întreprinse de către inovatori la noi în ţară, cu excepţia cîtorva însemnări lăsate de Gogol şi a cîtorva paragrafe din scrisorile lui Şcepkin, nu s-a scris încă nimic din ceea ce ar fi practic necesar şi util atît actorilor în clipa creaţiei cît şi profesorilor în contactul cu elevii. Tot ce s-a scris despre teatru este alcătuit din speculaţiuni filozofice, adesea foarte interesante, cu privire la roadele la care ar fi de dorit să se ajungă în artă. Mai există, de asemeni, şi cîteva volume de critică în care sînt analizate foloasele ori părţile slabe ale rezultatelor obţinute pînă în prezent.

Toate aceste lucrări sînt preţioase şi utile, nu însă pentru o aplicare practică, deoarece nu cuprind nici o indicaţie asupra modului de a atinge obiectivele finale, nu schiţează nici o metodă pe care ar avea-o de urmat un începător lipsit de experienţă ori un actor înzestrat cu experienţă, dar care rătăceşte pe căi greşite. Ce anume exerciţii ar trebui să facă aceştia, ce solfegii, game, arpegii, pentru a-şi dezvolta sensibilitatea creatoare şi pentru a se putea identifica pe deplin cu personajul pe care l-ar avea de interpretat ? Lipseşte un program care să specifice, ca manualele sistematice de şcoală, temele de rezolvat în clasă şi cele care ar urma să fie studiate acasă. Lucrările cu privire la arta dramatică nu spun nimic în această direcţie. Nu există un manual practic, ci numai încercări premature despre care nu merită să vorbim.

Învăţămîntul aplicat se întemeiază exclusiv pe oarecare tradiţii verbale, necontrolate însă prin metode ştiinţifice şi nefixate într-un sistem concret, care vin de la Şcepkin şi de la discipolii acestuia, ce-şi însuşeau preceptele pe calea intuiţiei. Nu mai e nevoie să repet că nu poate exista sistem pentru crearea inspiraţiei, după cum nici interpretarea genială a unui violonist ori cîntecul lui Şaliapin nu pot fi rezultatul vreunui sistem. Artişti ca aceştia posedă însuşirile esenţiale pe care li le-a hărăzit Apollo, cu toate că în

orice proces de creaţie al actorului intervine şi un element imperceptibil, dar de mare însemnătate, de care trebuie să ţină seama atît Şaliapin cît şi un corist oarecare, deoarece şi unul şi altul au aparat respirator, sistem nervos şi un organism alcătuit în întregime la fel. Glasul, la unii mai perfecţionat, la alţii mai puţin, e supus totuşi, pentru toţi indivizii, aceloraşi legi. De asemeni, în domeniul ritmului, al plasticii, al dicţiunii, precum şi în domeniul conjugării emiterii sunetelor cu respiraţia, se impun o seamă de obligaţii comune. Şi acelaşi lucru se întîmplă şi în domeniul psihic, al vieţii de creaţie, deoarece toţi actorii, fără excepţie, îşi iau hrana sufletească după anumite legi stabilite de natură : ei păstrează în memoria lor intelectuală, afectivă [221] sau musculară impresii sau senzaţii pe care le prelucrează cu fantezia lor artistică. Această muncă de transfigurare duce la formarea unei imagini artistice, plină de vitalitate latentă, care îi intră actorului în sînge, după un proces firesc, îndeobşte cunoscut. Legile generale ale creaţiei care se supun conştiinţei noastre nu sînt prea numeroase şi n-au un rol de prea mare prestigiu, acest rol mărginindu-se la rezolvarea cîtorva probleme utile ; deoarece totuşi aparatul creaţiei supraconştiente, al cărui mod de funcţionare va rămîne, pe cît se pare, întotdeauna, pentru noi, un miracol, poate fi pus în mişcare numai datorită acestor legi, accesibile conştientului, studiul lor se impune de la sine fiecărui actor. Cu cît un actor va da dovadă de mai mult geniu, cu atît această taină va fi mai mare şi mai adîncă şi cu atît mai necesare îi vor fi procedeele tehnice de creaţie, accesibile conştiinţei, procedee de care are nevoie pentru a acţiona asupra tainiţelor supraconştientului, unde sălăşluieşte inspiraţia.

Aceste legi elementare ale psihofiziciı şi ale psihologiei n-au fost încă pe deplin studiate. Datele privitoare la ele, cercetarea lor şi întemeierea pe aceste cercetări a exerciţiilor practice, teme, solfegii, arpegii, game, aplicate la arta noastră actoricească lipsesc şi fac din arta noastră o experienţă întîmplătoare, uneori inspirată, alteori, dimpotrivă, coborîtă la simplu meşteşug cu canoane şi şabloane stabilite o dată pentru totdeauna.

Manifestă oare actorii vreo preocupare legată de studiul artei sau a naturii acesteia ? Nu ! Eforturile lor studioase se îndreaptă numai asupra modului cum poate fi interpretat cutare sau cutare rol, şi nicidecum asupra felului în care se creează organic. Meseria nu-l învaţă decît cum să intre în scenă şi să joace, pe cîtă vreme arta adevărată îşi propune să-l iniţieze cu privire la mijloacele de

a stimula în chip conştient natura creatoare inconştientă, pentru a ajunge la posibilitatea de realizare supraconştientă organică.

Se impune deci pentru viitorul cel mai apropiat o muncă intensă în domeniul tehnicii interioare a actorului. Ce rol ar urma să am în această acţiune ? Situaţia noastră, a bătrînilor reprezentanţi ai aşa-numitei arte burgheze, s-a schimbat mult. Noi, foştii revoluţionari artistici, ne-am trezit dintr-o dată în aripa dreaptă a artei, astfel că, potrivit unei vechi tradiţii, cei de stînga trebuiau să-şi îndrepte atacurile împotriva noastră. Trebuiau doar să aibă un duşman în care să lovească ! Rolul nostru actual nu mai este ceea ce a fost în trecut. Nu mă plîng ; constat numai. Fiece vîrstă îşi are destinul ei. Ar fi păcat să ne plîngem. Noi ne-am bucurat de viaţă. În afară de aceasta, trebuie să-i mulţumim soartei că ne-a dat posibilitatea să aruncăm o privire asupra viitorului. Trebuie să ne străduim să înţelegem perspectivele spre care se simte atrasă generaţia tînără şi scopul final pe care şi l-a propus. E foarte interesant să trăieşti şi să poţi urmări ceea ce se petrece în capul şi în inima celor tineri.

În situaţia mea de azi aş vrea totuşi să mă feresc de două ipostaze. Să nu devin un bătrîn care mai ţine încă să pară înfloritor şi care se gudură, şchiopătînd, pe lîngă tineri, prefăcîndu-se a fi dintr-un leat cu ei, împrumutînd gusturile şi convingerile lor, tămîindu-i şi silindu-se din răsputeri să nu rămînă prea mult în urmă ; dar nici cu aspectul opus nu mă împac. N-aş vrea să fiu un bătrîn cu o experienţă covîrşitoare, trecut prin toate, atotştiutor, insuportabil, mofturos şi cicălitor care nu vrea să recunoască nici un fel de inovaţie, uitînd dibuirile şi greşelile debutului său în viaţă.

Aş vrea ca, în ultimii mei ani de existenţă, să nu fiu decît ceea ce sînt, decît ceea ce, potrivit legilor firești ale naturii după care-mi trăiesc veacul, trebuie să fiu, şi să lucrez pînă la sfîrşit pentru artă.

Dar cine sînt şi ce reprezint eu pe tărîmul teatrului care se făureşte acum ? Pot oare înţelege, cu limpezimea de altădată şi pînă în cele mai subtile amănunte, ceea ce se petrece în jur, preocupările actuale ale tineretului ?

Socot că o seamă din tendinţele noi nu le pot sezisa în chip organic. E un fapt pe care trebuie să am curajul să-l recunosc. Vă puteţi da seama din cele povestite aici cum am fost noi educaţi. Şi nu aveţi decît să comparaţi viaţa pe care am dus-o noi cu cea de

azi care a călit tînăra generație în focul primejdiilor și grelelor încercări ale revoluției.

Epoca noastră a fost epoca Rusiei din vremuri pașnice, epoca satisfacțiilor rezervate celor puțini. Generația actuală a avut de îndurat vremuri de război, de zguduiri mondiale, de foamete și a trebuit să străbată o epocă de tranziție, de neînțelegeri reciproce și de ură mutuală. Noi am trăit multe bucurii, pe care le-am împărțit numai cu cîțiva dintre semenii noștri, și acum plătim pentru egoismul nostru. Generația nouă aproape că nu cunoaște bucuria, ci abia o caută și și-o plămădește potrivit condițiilor proaspete de existență, străduindu-se să recupereze anii pierduți. Nu le putem face o vină din acest lucru. Misiunea noastră este de a urmări cu interes și bunăvoință evoluția vieții și a artei ce se împlinește sub ochii noștri, călăuzindu-se după legile firești.

Există totuși un domeniu în care nu avem de resimțit efectele bătrîneții ci în care, dimpotrivă, puterea și experiența noastră cresc în raport cu numărul anilor trăiți. În acest domeniu mai avem încă destul de înfăptuit ; cu știința dobîndită în trecut vom ajuta tineretul care pentru a nu trebui să descopere pentru a doua oară America, nu se va putea lipsi de sfaturile noastre. E vorba de problemele necesare în egală măsură tuturor actorilor, tineri și bătrîni, de stînga sau de dreapta, femei sau bărbați, talentați sau mediocri, problemele mijloacelor tehnice exterioare și interioare ale artei dramatice. Dozarea justă a glasului, ritmica, dicțiunea, sînt tot atît de indispensabile celor care cîntă acum „Internaționala", pe cît le-au fost celor care cîntau odinioară imnul „Doamne, ocrotește-l pe țar". Procesul creației actoricești rămîne imuabil pe bazele lui firești și care sînt aceleași pentru generațiile noi ca și pentru cele din trecut. Și cu toate acestea, tocmai în acest domeniu există, la actorii începători, înclinația de a merge pe drumuri greșite, dăunînd astfel procesului firesc. Noi îi putem ajuta, îi putem preveni la timp.

Experiența noastră mai poate fi de folos tineretului și în altă privință. Noi cunoaștem, nu numai în teorie ci și în practică, pe temeiul celor trăite, ce înseamnă artă veșnică și drumul ce i-a fost anume trasat de natură, după cum cunoaștem de asemeni, bazîndu-ne tot pe practica personală, ce înseamnă arta la modă și îngustul ei făgaș. Am avut posibilitatea să ne convingem cît de rodnic poate fi pentru un tînăr să se abată de la drumul bătătorit, sigur, ce duce spre mari depărtări, pentru a vagabonda o vreme

în libertate, pe cîte o potecă lăturalnică, spre a culege flori şi fructe, dacă pe urmă se întoarce pe calea cea justă, aducînd cu el rezultatele experienţei dobîndite, continuîndu-şi fără preget mersul înainte. E primejdios să te abaţi definitiv de la drumul principal pe care arta înaintează din vremuri străvechi. Cel care nu cunoaşte drumul acesta etern riscă să piardă din ochi adevăratele ţeluri ale artei, şi este condamnat să rătăcească de-a pururi pe poteci ce se înfundă în păduri încîlcite, fără a mai izbuti să iasă la lumina orizonturilor vaste.

Cum aş putea împărtăşi generaţiilor tinere rezultatele activităţii mele, prevenindu-le în privinţa unor greşeli inerente lipsei lor de experienţă? Cînd îmi întorc privirile în trecut, la drumul parcurs de-a lungul vieţii mele în artă, mă asemui cu un căutător de aur care mai întîi trebuie să străbată meleaguri întinse şi necunoscute pînă să descopere terenul bogat în zăcăminte, pentru ca abia de aici încolo să-şi înceapă munca, trecînd prin sită uriaşe cantităţi de nisip şi pietriş, pînă să poată dobîndi cîteva fire de metal preţios. Aidoma lui, sînt în măsură să transmit urmaşilor mei, nu munca mea, nu căutările şi lipsurile, bucuriile şi dezamăgirile mele, ci metalul nobil pe care l-am obţinut.

Un metal de felul acesta, dobîndit în decursul vieţii prin investigaţii întreprinse pe tărîmul artei este şi aşa-numitul meu „sistem", adică metoda de lucru care-i îngăduie actorului să realizeze scenic un personaj şi să descopere în el viaţa sufletească, spre a o reda pe scenă într-o formă artistică desăvîrşită.

Ca bază pentru această metodă mi-au servit legile naturii organice a actorului, pe care le-am studiat prin aplicaţii practice. Meritele acestei metode constau în aceea că nici unul dintre principiile ce o alcătuiesc nu se datoreşte unei invenţii pure, ci toate au fost supuse unor verificări prin experienţe făcute asupra mea ori asupra elevilor mei. Sistemul meu a izvorît deci de la sine, în mod firesc, din experienţa mea îndelungată.

Sistemul meu este alcătuit din două părţi principale : 1) munca interioară şi exterioară a actorului cu sine însuşi, şi 2) munca interioară şi exterioară a actorului asupra rolului. Munca interioară cu sine constă din elaborarea tehnicii psihice, care-i îngăduie actorului să-şi stimuleze sensibilitatea creatoare cînd e inspirat. Munca exterioară cu sine constă din pregătirea sistemului muscular pentru întruchiparea personajului şi redarea exactă a vieţii lui interioare. Munca asupra rolului necesită studierea conţinutului spiritual al

rei, adică descoperirea acelui nucleu germinativ care-i defineşte sensul general şi sensul fiecărui rol în parte.

Cel mai crunt duşman al progresului este prejudecata, care pune stavilă în drumul oricărei dezvoltări firești. În ceea ce priveşte arta noastră, o astfel de prejudecată este părerea care apără atitudinea de diletant a actorului faţă de arta sa. Împotriva ei vreau să lupt de aci înainte. Pentru a-mi atinge ţelul, nu pot face decît un singur lucru : să expun tot ceea ce am adunat de-a lungul practicii mele într-un fel de manual de artă dramatică, un fel de gramatică a teatrului, cu exerciţii practice. Exerciţiile trebuiesc puse în aplicare. Rezultatele ce se vor obţine îi vor convinge şi pe cei împotmoliţi în prejudecăţi.

Aceasta e munca ce-mi stă acum în faţă şi nădăjduiesc s-o pot duce la bun sfîrşit într-o carte viitoare [222].

ANEXE

În arhiva lui K. S. Stanislavski, păstrată la muzeul M.H.A.T.-ului, se găsesc următoarele materiale referitoare la ediția I-a a cărții „Viața mea în artă" (1926) : 1) textul dactilografiat al manuscrisului (începînd de la capitolul „Roadele învățăturii") după care s-a făcut culegerea tipografică, 2) textul dactilografiat al manuscrisului (de la capitolul „Othello") cu observațiile marginale ale lui V. I. Nemirovici-Dancenko, 3) capitole separate, fragmente, variante.

În anexe publicăm unele capitole, fragmente și variante inedite ce fac parte dintre materialele de arhivă enumerate mai sus. Capitolele și fragmentele de capitole finisate sînt date la începutul anexelor. În continuare, publicăm variantele și completările.

LA CAPITOLUL „MUZICA"

Din străinătate, de la scriitorul Turgheniev, Moscova a primit trista veste că genialul Nikolai Grigorievici Rubinştein şi-a dat obştescul sfîrşit sub ochii lui. Trupul neînsufleţit a fost adus la Moscova spre a fi înmormîntat în luna martie sau aprilie, tocmai pe vremea dezgheţului şi a noroaielor, cînd era aproape cu neputinţă de circulat pe străzile oraşului. Vărul meu, pe atunci preşedinte al Societăţii Muzicale Ruse şi al Conservatorului întemeiat de defunct, m-a rugat să-i dau o mînă de ajutor întru întîmpinarea şi înmormîntarea lui Rubinştein. Pe vremea aceea, tînăr de şaptesprezece ani, am fost măgulit de această propunere şi mărturisesc, nu m-am dat în lături să apar în public în rolul de şef la înmormîntarea unui om atît de însemnat. Mi s-a încredinţat misiunea de a conduce şi de a rîndui delegaţiile în fruntea cortegiului şi prin urmare deschideam convoiul ; adesea mă vedeam silit să-l caut pe vărul meu, conducătorul suprem, pentru rezolvarea diferitelor probleme, ca bunăoară drumul ce-l aveam de urmat şi care nu era bine trasat ; pentru aceasta alergam de la capătul cortegiului pînă la sicriu, lîngă care păşea el. Distanţa aceasta era de cel puţin o verstă şi eram nevoit să alerg, dînd buzna prin băltoace şi udîndu-mi picioarele. Atît eu cît şi mulţi din oamenii de ordine ai acestei procesiuni eram frînţi de oboseală după prima zi cînd întîmpinasem sicriul şi-l transportasem în biserica universităţii, unde avea loc prohodul. A doua zi mă aştepta un drum şi mai lung

pînă la cimitirul de la mînăstirea aflată în afara oraşului. Distanţa aceasta era de vreo şapte sau zece kilometri. Se luase hotărîrea ca oamenii de ordine să meargă călări. Pasionat cum eram pe atunci de călărie, hotărîrea aceasta m-a încîntat. Aveam un cal de călărie nemaipomenit de frumos, şi dacă pînă a doua zi reuşeam să-mi fac rost sau să comand un harnaşament de doliu, să-mi pun costumul de doliu cu joben şi crep negru, desigur că toată lumea avea să se minuneze de înfăţişarea mea. Pesemne că încă de pe atunci obiceiul actoricesc de a se grozăvi în public apucase din păcate să-mi picure otrava în vine.

A doua zi, călare pe frumuseţea de cal cu harnaşament îndoliat, cu cizme negre, cu palton lung negru şi joben de aceeaşi culoare, am pornit la drum şi nu m-am mai oprit decît în fruntea convoiului. Nu trecu mult şi cortegiul se urni din loc : eu îl deschideam. Calul trepida iar eu mă simţeam măreţ. Îndată ce coloana porni, mă încadrară doi jandarmi călări, de parcă aş fi fost arestat. Efectul era în mare măsură stricat.

„Cine-o fi ăla?" — se întreba lumea încolonată pe stradă. „Ăla călare, îmbrăcat în negru? Ăla încadrat de jandarmi?"

„A, păi ăla-i grăjdarul lor. Calu-i al răposatului. El îl mînă!" „Fugi de colo, ăsta-i de la biroul de pompe funebre, cioclu-şef!"

Nici nu bănuiam ce impresie trezesc, nici prin minte nu-mi trecea că toţi ceilalţi oameni de ordine mă trăseseră pe sfoară şi se prezentaseră fără cai ; jucam un rol neghiob şi multă vreme de atunci încolo mi-a fost dat să fiu obiectul ironiilor, glumelor şi caricaturilor. Cînd mă întîlneam cu cineva, pe dată răsuna exclamaţia : „A, uite-l şi pe omul în negru, călăreţul!"

Nu era pentru prima oară cînd sufeream un eşec într-o manifestare publică, şi am ajuns să fiu de pomină. (Inv. Nr. 28.)

LA CAPITOLUL „AUTOBIRUINŢA"

„Satul Stepancikovo"

...fusese aleasă comedia cam slăbuţă a lui Diacenko, intitulată „Guvernatorul". De unde şi pînă unde am ales-o tocmai pe aceasta? Am să vă mărturisesc : am ales-o pentru că pe atunci mă simţeam atras de teatrul francez şi îndeosebi de „Comédie

Française" şi visam să joc un rol în franţuzeşte. Dar unde şi cum să-mi înfăptuiesc visul ? ! Rolul guvernatorului era scris jumătate într-o rusă scîlciată, jumătate în franceză. Ce să fac ! Dacă nu era chip să joc o piesă întreagă, atunci să joc măcar un rol. Încă înainte de alegerea piesei îmi însuşisem şi accentul vorbirii scîlciate ruseşti şi pronunţarea mai mult sau mai puţin acceptabilă a limbii franceze. Atît cea dintîi cît şi cea de a doua îi dădeau o oarecare trăsătură caracteristică personajului interpretat, lucru care m-a însufleţit încă de la prima repetiţie. Mai mult decît atît, din perioada operetei, moştenisem în vederea acestui rol, pasiunea pentru repertoriul Annei Judic şi pentru un întreg ciclu de roluri de acelaşi gen pe care le interpretasem. Gesturile francezilor, maniera, ţinuta, obiceiurile tipice francezilor în general, se întipăriseră în memoria mea fizică, auditivă şi vizuală şi aşteptau să fie folosite. Înainte vreme, cînd jucam în limba rusă, căutam să dăm iluzia accentului francez şi a apucăturilor exterioare ale francezilor. Lucrul acesta era cu atît mai uşor de obţinut cînd vorbeam pe franţuzeşte, limbă care te îndeamnă de la sine spre ritmul corect, spre tempo-ul just, spre accentul firesc şi spre toate apucăturile şi trucurile legate îndeobşte de acestea. Deoarece frecventasem adesea teatrele pariziene îmi stăruiau în ureche toate intonaţiile şi nuanţele vocale ale pronunţiei celor mai buni actori de la „Comédie Française". Pe lîngă aceasta puteam recurge mereu la admirabilul model viu ce-l aveam în persoana unui francez, corespondentul biroului fabricii noastre, cu care legasem neîntîrziat prietenie în perioada aceea. Astfel nu duceam lipsă de material pentru rol.

În nici un rol nu m-am simţit atît de degajat, atît de vioi, de sprinten şi de uşor ; deoarece nu eram preocupat de personaj, îi intrasem în piele, lucru care s-a produs instinctiv, pe scenă, graţie stării de spirit corespunzătoare. Poate că pentru prima oară cream instinctiv, din interior, un personaj. Cine ştie, poate că de astă dată se făcuse simţit sîngele francez al bunică-mi, artista ? În acest rol pornea fără îndoială de la o trăsătură caracteristică, şi am obţinut, de bună seamă iarăşi un mare succes, atît eu cît şi întregul spectacol. Rolul îmi plăcea, spectacolele mă mulţumeau şi, după cît se părea, ieşisem iarăşi pentru o vreme din impas, păşind pe drumul cel bun. (Inv. Nr. 28.)

LA CAPITOLUL „OTHELLO"

...Prin urmare, Othello al lui (al lui Salvini), nu este cîtuşi de puţin Othello, ci Romeo : el nu vede nimic în afară de Desdemona, nu se gîndeşte la nimic altceva decît la ea, are o încredere nemărginită în ea, şi nu puteam pricepe cum poate Jago să-l prefacă pe acest Romeo într-un gelos, de seama lui Othello. Cum să mă exprim ca să vă evoc forţa de înrîurire a lui Salvini ? Am să folosesc un limbaj plastic ca să-mi fie mai uşor.

...Creaţia lui Salvini pe scenă e aidoma unui bronz, unui monument. O parte din această creaţie... a turnat-o parcă în monologul din Senat. În celelalte tablouri şi acte a turnat celelalte părţi componente. Toate laolaltă creau un uriaş monument al pasiunii omeneşti. Gelozia izvorîtă din dragostea lui Romeo, din încrederea lui nemărginită, din iubirea lui jignită, din groaza şi ura nobilă, din răzbunarea cumplită... Noi însă nu ştiam că toate aceste componente sînt atît de clare, atît de definite, atît de perceptibile şi că se pot studia. Salvini arăta fiecare parte a bronzului turnat, în timp ce pînă atunci ele păreau atît de vagi, imperceptibile, neclare, dizolvate parcă în eterul străveziu al gîndirii noastre. Şi cîte impresii şi amintiri noi, inefabile, profunde, tulburi, nu ne-a trezit acest bronz greoi şi grosolan !

Othello al lui Salvini era un monument, un edificiu, o lege eternă pe care nu o poţi încălca.

K. D. Balmont spunea odată : „Trebuie creat pentru eternitate, o dată pentru totdeauna !"

Salvini crea tocmai aşa : „Pentru eternitate, o dată pentru totdeauna".

Întredeschizînd pentru o clipă porţile raiului în monologul rostit în faţa Senatului şi arătînd numai pentru o clipă, cu prilejul întîlnirii cu Desdemona, pînă la ce treaptă a încrederii şi a dragostei curate ca de copil poate ajunge un ostaş neîntrecut, viteaz, nu tocmai tînăr, Salvini a deschis anume pentru o vreme porţile raiului artei sale. El ne-a cîştigat încrederea dintr-o dată pentru toată viaţa şi noi ne-am aruncat cu nesaţ asupra fragmentelor şi cuvintelor rolului, pe care Salvini ne obliga să le luăm în seamă şi să ni le întipărim în minte.

Numai într-un loc ne-a scuturat pentru o clipă, pesemne ca atenţia să nu ne slăbească. Era în scena din Cipru, scena răfuielii cu Cassio şi Montana. Îi privea atît de înfiorător cu ochii săi mari, îşi smulsese cu o iuţeală şi o uşurinţă atît de orientală iataganul său încovoiat care arunca fulgere, şi-l agita în aşa fel prin aer, încît am înţeles pe dată că nu-i de glumit cu el, şi că Othello „se obişnuise să acţioneze cu mîinile pe cîmpurile de luptă de la şapte ani şi pînă în ziua aceea".

Am mai înţeles de ce „ştie el să vorbească despre războaie şi lupte mai bine decît despre orice pe lume..."

A început şi actul al treilea. Decorurile de operă erau cele mai banale cu putinţă, de tipul vechi de la Teatrul Mare. Toate acestea te dezamăgeau pînă îşi făcea Salvini apariţia pe scenă ca să şi-o admire pe Desdemona lui, ca să glumească şi s-o dezmierde. Ba aveai impresia că pe scenă joacă doi tineri, îndrăgostiţi unul de celălalt, ba credeai că ai în faţă un bătrîn care-şi mîngîia pe păr cu duioşie şi dragoste părintească nepoata, ba un soţ bun la inimă, făcut să fie înşelat de femei. Cît de puţin îl atrag treburile şi ce-ar mai vrea să nu se despartă de Desdemona... Despărţirea dintre ei ţine foarte mult, şi în timpul ăsta îşi vorbeau din ochi şi prin tot felul de semne cabalistice, proprii îndrăgostiţilor, privitoare la tainele pe care noi nu le cunoşteam. Iar apoi, cînd Desdemona pleacă, Othello o însoţeşte cu privirea, aşa că bietului Jago nu-i vine uşor să abată atenţia generalului de la tînăra-i soţie. După cît se părea, în ziua aceea, Jago n-avea să poată obţine nimic de la Othello care era prins în mrejele dragostei pentru Desdemona. Abia de arunca o privire peste hîrtiile legate de treburile lui şi se juca alene cu pana de gîscă : se vedea că era prea bine dispus pentru a se ocupa de chestiunile acestea plictisitoare. Preferă să trîndăvească, aşa că începe să pălăvrăgească cu Jago.

N-aţi văzut oare cum flecăreşte un general cu ordonanţa sa atunci cînd n-are ce face ? Omul acesta apropiat de viaţa lui intimă cunoaşte toate tainele stăpînului care nu se simte stînjenit în faţa lui, şi în acelaşi timp, deseori se întîmplă ca părerea ori sfatul lui să fie ascultate ; e drept că de cele mai multe ori o face ca să se distreze. În clipele cînd era vesel, generalului Othello îi plăcea şi lui să glumească, cu bunul şi credinciosul Jago, om apropiat,

de-al casei, şi care-i era devotat. Othello nu ştia că are de a face cu un diavol, care-l urăşte şi care se va răzbuna crunt împotrivă-i.

Primele aluzii ale lui Jago cu privire la necredinţa Desdemonei îl fac pe Othello-Salvini să rîdă sincer. Dar Jago nu-şi pierde cumpătul; el are un plan al său, prin care îşi va trage victima pe treptele cele mai de jos, pînă în ghearele geloziei. Întîi, ca şi cum şi-ar fi amintit de ceva ce nu-i venea în minte, Othello rămîne o clipă înmărmurit, dar îşi revine repede şi chiar e cît pe ce să rîdă de nedumerirea sa. Ba imposibilitatea presupunerii îl înveseleşte şi mai mult, fie pentru că-şi închipuie că lui nu i se poate întîmpla una ca asta : Desdemona e doar atît de curată. Totuşi, fără ca el să o ştie, Othello se şi află cu o treaptă mai jos, mai aproape de pierzanie, ceea ce îi dă lui Jago posibilitatea de a-l împinge şi mai departe. Cînd Jago mai strecoară o nouă bănuială în ce priveşte pe Desdemona, Othello cade mai îndelung pe gînduri şi devine mai serios, căci această bănuială i s-a părut posibilă, mai aproape de realitate. De data aceasta îi vine mai greu să respingă ideea care i se impune şi să se întoarcă la starea de fericire de dinainte. În schimb, atunci cînd izbuteşte să facă acest lucru, Othello se agaţă cu şi mai multă lăcomie de fericirea sa care se clătinase, şi era cît pe aci să se piardă. Mai apoi, în faţa lui Othello se ridică o presupunere şi mai demnă de crezare. Abia-i pătrunde-n vine otrava acesteia, că Jago îi aduce un fapt nou, cît se poate de verosimil, iar pe urmă şi concluzia logică, de care nu mai poate scăpa. Bănuiala începe să se preschimbe în convingere neclintită ; nu lipseşte decît proba materială. Scara aceasta pe care Salvini-Othello o coboară în văzul spectatorilor de pe culmile fericirii în adîncurile patimii ucigătoare era modelată de către actor cu atîta pregnanţă, cu o consecvenţă atît de necruţătoare şi cu o putere de convingere atît de irezistibilă încît spectatorul vedea toate meandrele sufletului chinuit al lui Othello şi îl compătimea din toată inima.

Cînd o revede pe Desdemona, în el nu se mai trezeşte bucuria de mai înainte, ci o chinuitoare dedublare. Dacă totul nu-i decît o minciună, şi tu eşti atît de frumoasă şi de curată, eu sînt un criminal pe lîngă tine, am să mă căiesc şi am să te iubesc de zece ori mai mult. Dar dacă ceea ce spune Jago e adevărat şi tu eşti tot atît de falsă, pe cît eşti de frumoasă şi îţi ascunzi hidoşenia sufletului sub frumuseţea-ţi îngerească, atunci eşti o năpîrcă cum

alta nu s-a mai născut pe lume şi sînt silit să te strivesc. Unde, cum să găsesc răspunsul la această problemă pe care trebuie să o rezolv cît mai repede, chiar acum, pe dată. Aş vrea să te sărut şi mă tem să nu mă murdăresc ; vreau să te iubesc, dar trebuie să te urăsc. Şi această îndoială din ce în ce mai puternică a lui Salvini-Othello ia asemenea proporţii, încît te cuprinde groaza pentru el. E dureros să vezi cum, spre uimirea Desdemonei, el sare scîrbit şi se depărtează de ea, cînd vrea să-l îmbrăţişeze şi să-i atingă capul bolnav. Şi imediat după aceasta, lui Othello îi pare rău şi vrea să înăbuşe în el răbufnirea jignitoare. Duioşia lui e înzecită şi se îndreaptă spre Desdemona ca să o strîngă la piept ca înainte. Dar cum se apropie ea, este iarăşi cuprins de îndoială şi o opreşte cu violenţă, pentru a cerceta încă o dată dacă nu cumva îl înşală. Othello fuge de ea, sau, mai curînd, de lupta lui lăuntrică şi de dedublarea sufletească din el. În tabloul următor, Othello-Salvini apare pe scenă cu sufletul parcă încins, ca şi cînd i s-ar fi turnat în inimă lavă topită ; trupul îi arde, cuprins de boală ca şi sufletul ; caută o ieşire ca să scape de durere. Se frămîntă, se aruncă cu disperare asupra a tot ce i-ar mai putea domoli durerea ; plînge ca un adolescent, luîndu-şi rămas bun de la regimentul său, de la calul său, de la tunuri şi de la viaţa de luptă ; încearcă să-şi definească prin cuvinte acea durere arzătoare din suflet, pe care noi, spectatorii, o trăim alături de el. Nimic nu-i poate ajuta. Othello caută să-şi potolească durerea prin răzbunare, şi se aruncă asupra singurei victime care-i stă înainte ; îl doboară pe Jago la pămînt şi dintr-o săritură se aruncă pe el, îl trînteşte la pămînt, sare din nou în picioare, ridică piciorul deasupra capului lui Jago ca să-l strivească întocmai ca pe un şarpe, dar în aceeaşi clipă încremeneşte, se încurcă, se întoarce şi fără să-l privească pe Jago, îi întinde mîna, îl ridică de la pămînt, şi se aruncă pe divan, se zvîrcoleşte şi începe să răcnească ca un tigru în deşert, cînd şi-a pierdut tigroaica. În clipele acelea, înrudirea dintre Othello-Salvini şi tigru devenea evidentă. Mi-am dat seama că şi înainte, în timp ce o îmbrăţişa pe Desdemona, sau în gesturile lui feline, rafinate, cînd povestea cu vorbe înflorite în Senat, şi chiar în mersul lui, se întrevedeau anumite trăsături ale fiarei de pradă. Dar tigrul acesta se putea preschimba într-un copil ; el îl ruga ca un copil pe Jago să-l izbăvească de chinurile ce-l aşteptau, să-l convingă chiar şi de

cel mai rău lucru, numai să se sfîrşească o dată şi să pună capăt îndoielii.

Jurămîntul răzbunării se preschimbă la Othello-Salvini într-un ritual cavaleresc de iniţiere ; te puteai gîndi că e un cruciat care jură să salveze lumea de profanare a ceea ce e sfînt în om. În scena aceasta, Salvini era monumental.

Othello se bucură cu patimă de forţa convingătoare a probei — batista din mîinile lui Cassio. Găseşte în ea un fel de dezlegare a întrebării ce-l chinuia peste măsură şi care în acest fel căpăta un răspuns. Vedem cît de greu să stăpîneşte după ce ia hotărîrea supremă. După ce s-a stăpînit o vreme, răbufneşte. Astfel în scena cu Emilia el nu-şi poate înfrîna mînia şi printr-un gest de tigru, e cît pe ce s-o sfîşie pe intriganta care în ochii lui era una din principalele vinovate. Şi mai greu i-a fost să se stăpînească în prezenţa solului din Veneţia, Lodovico ; am văzut lava care clocotea în el, i se ridica în gîtlej, spre cap, pînă ce s-a produs catastrofa. El a lovit-o pentru prima dată pe femeia pe care o adora, şi pe care acum o urăşte mai mult ca pe orice pe lume.

Nu mă încumet să descriu cum, în ultimul act, Othello-Salvini se furişa spre Desdemona adormită, şi se speria deodată de propria-i mantie care se tîra după el, cum o admira pe femeia adormită, cum îl cuprindea frica şi era gata să fugă de victima sa. Erau clipe cînd încordarea atenţiei făcea toată sala să se ridice în picioare, ca un singur om. Cînd Salvini-Othello îşi sugruma iubita ca să-i curme răsuflarea, cînd se arunca asupra lui Jago şi cu o singură lovitură de iatagan îl dobora, simţeam iarăşi tigrul bengal, faţă de care nu rămînea mai prejos nici prin violenţă, nici prin abilitate şi nici prin energie. Dar cînd i se dezvăluie greşeala sa fatală, Othello se preschimbă pe dată într-un copil descumpănit, căruia îi este dat parcă să vadă pentru prima oară moartea în faţă. Iar după cuvintele pe care le rosteşte înaintea propriei sale execuţii, în el vorbeşte şi acţionează din nou soldatul obişnuit o viaţă întreagă să se întîlnească faţă în faţă cu moartea şi care nu se teme de ea în ultima clipă a vieţii.

Cît de simplu, de limpede, de frumos şi de măreţ era tot ce întruchipa şi făcea Salvini !

Nu ştiu dacă Salvini îl înţelegea astfel pe Othello al său. Dar eu aş vrea să-l văd aşa, sau, mai exact, aş vrea să joc chiar eu un asemenea Othello. (Intr[illegible] nr. 2.)

ERNST POSSART *

S-a deschis la Moscova teatrul german al lui Paradies,** unde veneau în turneu cei mai buni artişti germani şi austrieci : Barnay, Possart, Haase, Sonnenthal *** etc. Multă vreme, noul teatru a atras atenţia generală, îndeosebi în timpul turneului lui Possart şi Barnay.

Possart era un *actor* în cel mai bun şi în cel mai rău sens al cuvîntului. Barnay era un *om* frumos, cu un suflet plin de poezie. „*Mein Organ ist mein Kapital!*" **** spunea cu patos Possart. Era foarte grijuliu cu vocea sa şi îşi stabilise pentru ea un regim şi o higienă specială : nu îngăduia ca mîncarea şi băutura să fie prea rece ori prea fierbinte. Ca să poată verifica temperatura mîncării şi a băuturii avea la el un termometru de care se folosea în timpul mesei. Cînd se servea supa, introducea în ea termometrul şi aştepta pînă cînd supa ajungea la o anumită temperatură. Cînd i se turna vin, îşi clătea termometrul şi îl punea şi în vin. Dacă băutura era prea rece, ţinea paharul în mînă pînă ce-l încălzea. Nu intenţionez cîtuşi de puţin să judec cît de necesară sau nefirească era această măsură de prevedere.

Possart era înzestrat pe drept cuvînt cu o voce nu numai admirabilă de la natură, dar şi extraordinar de exersată şi de formată. Avea un registru uriaş, o mare sonoritate şi forţă. Regretabil era doar faptul că te izbea un sîsîit inutil, neplăcut. De asemenea era păcat că Possart îşi folosea admirabila lui voce nu pentru a exprima simplu, cu vigoare, nobil şi frumos ideile şi sentimentele, ci pentru a cînta cu vocea sa admirabilă monologuri în maniera falsei declamaţii germane. El îşi admira singur vocea şi o impunea spectatorilor. Oare de ce ? Dacă ai voce, zi bogdaproste ! Trebuie să o foloseşti şi să vorbeşti simplu. O voce bună se ţine şi singură, fără proptele. Dacă încerci însă să impui ceva valabil, nu reuşeşti decît

---

* *Possart, Ernst* (1841—1921) — renumit actor german de tragedie ; a fost în Rusia în repetate rînduri. (N. red. ruse.)

** *Paradies* — impresar german care a închiriat la Moscova teatrul „Internaţional" din strada Bolşaia Nikitskaia (azi str. Herzen). În prezent în această clădire se află teatrul „V. Maiakovski". (N. red. ruse).

*** *Sonnenthal, Adolf* (1832—1909) — renumit actor al Burgtheatrului din Viena. Pe lîngă repertoriul clasic, a avut mare succes şi în piesele de salon ale dramaturgilor burghezi. (N. red. ruse.)

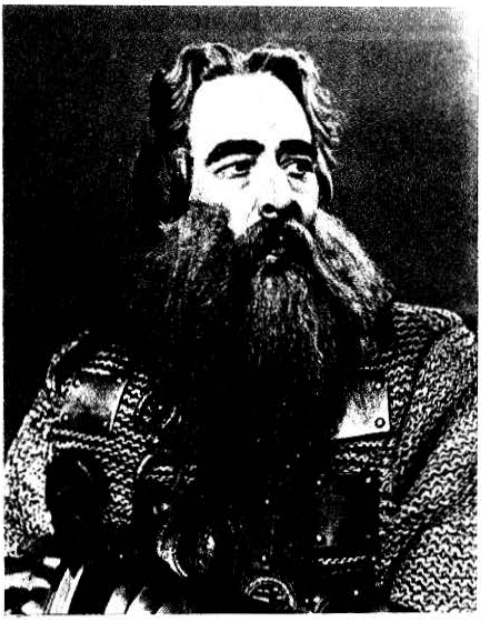
**** „Vocea este capitalul meu" (în limba germană). (N. trad.)

să-i scazi valoarea. În momentele culminante ale pasiunii pe care o reda, Possart recurgea cu insistență la declamația cîntată, convențională, vrînd parcă să compenseze lipsa de elan sufletesc. De aceea jocul lui în tragedie, deși în felul lui un joc frumos și inteligent, era întotdeauna lipsit de căldură. Așa stau lucrurile cu tehnica folosită numai de dragul tehnicii.

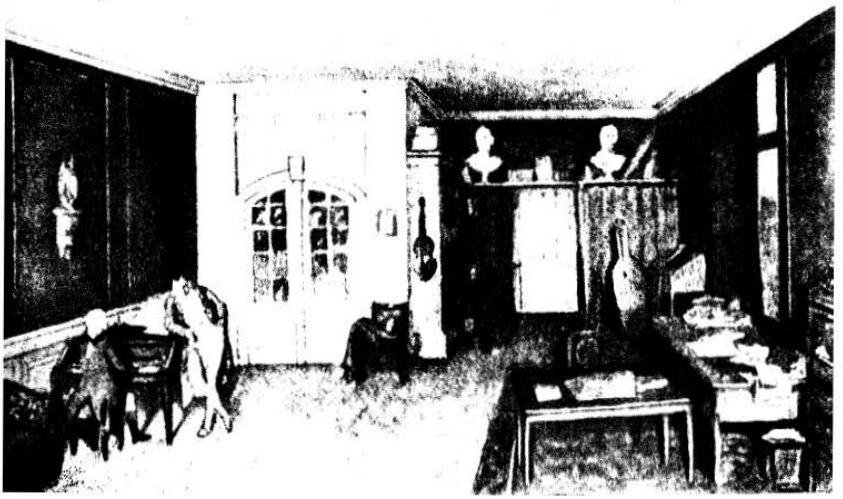
Eu l-am văzut de multe ori pe Possart, dar rolurile lui tragice nu mi s-au întipărit în minte ; excepție face un singur lucru și anume că și el știa, dacă nu să creeze *eternul,* atunci cel puțin să-l evoce, e drept, nu „o dată pentru totdeauna", în schimb, ori de cîte ori juca, ceea ce-l apropia de ceilalți artiști mari.

În schimb, în comedie, Possart era excelent ; dădea dovadă de o excepțională simplitate, de simț artistic, de putere de caracterizare și de precizie a profilului. În piesa „Prietenul Fritz" de Erckmann-Chatrian, în care interpreta rolul unui rabin bun și simpatic, el oferea o creație admirabilă în fața căreia nu puteai să nu te închini. Mi s-a întipărit în memorie și în suflet pentru totdeauna. O creație tot atît de valoroasă avea și în piesa lui Bjoernson Bjoernstjerne „Falimentul", unde juca numai într-un singur act rolul unui avocat șmecher și deștept care convinge pe un om de afaceri să dea faliment. Figura aceasta era și ea de neuitat. Possart era reușit și în rolul lui Jago, abstracție făcînd de momentele tragice. Acolo unde ne înfățișa trăsăturile personajului, acolo unde cînta un cîntec vulgar, soldățesc, Possart se arăta însă admirabil. După părerea mea, era un excelent actor pentru rolurile de caracter căci și în rolurile tragice el pornea tot de la trăsăturile caracterologice. Dacă și-ar fi limitat repertoriul numai la rolurile de caracter, corespunzătoare talentului său, faima lui în arta noastră n-ar fi avut decît de cîștigat. Dar s-a împămîntenit ideea că pentru a fi un artist de talie universală trebuie să fii neapărat tragedian. Această concepție mi se pare tot atît de absurdă ca aceea care ar menține, bunăoară, că numai brunetele sînt frumoase. Possart avea o capacitate de-a dreptul excepțională de identificare exterioară cu personajul ; el se machia admirabil cu anumite culori și procedee speciale. Pentru rolurile clasice își căptușea cu deosebită măiestrie mîinile și picioarele, iar în alte roluri, își machia excelent mîinile.

Sosirea lui Possart a coincis cu frămîntările mele și cu căutarea unui profesor de artă dramatică. Auzind că marele artist a consimțit să dea lecții unui cunoscut de-al meu, m-am adresat, urmîndu-i pilda, lui Possart ; el a acceptat să-mi dea temporar o serie



Cneazul Ivan Petrovici Șuiski.
„Țarul Feodor Ioannovici" de A. K. Tolstoi.
1922



„Mozart și Salieri" de A. S. Pușkin. Schiță de decor.
Pictor A. N. Benua.
1915

K. S. Stanislavski.
1912

de lecţii pe care le-am început de îndată. Mai întîi de toate, m-a pus să citesc cîteva monologuri în limba rusă. După ce m-a ascultat, n-a spus nimic şi mi-a dat să învăţ pentru lecţia următoare o poezie germană. N-a fost uşor, pentru că aveam memorie slabă şi cunoşteam prea puţin germana. Totuşi, cu chiu, cu vai, am învăţat-o pe de rost şi m-am dus la Possart. M-a întîmpinat rece, s-a îndreptat direct spre pian şi a început să facă acorduri.

„Bucata aceasta trebuie declamată în do-major, îmi explică el, iar pe urmă se trece în re-minor ; aici vin optimi, iar aici note întregi."

Mi-a expus întreaga sa teorie bazată pe muzicalitate şi mi-a demonstrat la pian ideile sale. Recunosc că îl înţelegeam greu pentru că nu cunoşteam îndeajuns de bine limba. Am întrerupt lecţiile şi pentru faptul că Possart a plecat peste puţină vreme din Moscova.

Ultima întîlnire cu marele actor a avut loc la München, la „Prinzregent-theater", al cărui director era. Am asistat în acest splendid teatru la Wagnerfestspiele * şi într-o pauză m-am întîlnit cu fostul meu profesor. Possart nu mi-a răspuns însă la salut, pesemne pentru că nu m-a recunoscut sau nu mi-a observat gestul. Tot acolo am întîlnit un cunoscut din Moscova care era un obişnuit al teatrului. El mi-a făgăduit că va interveni pentru mine ca să pot vizita pe îndelete clădirea şi scena „Prinzregent-theater"-ului, care mă interesa în eventualitatea că aş fi avut cîndva posibilitatea să construiesc un teatru propriu. Am mers împreună la Possart. Acesta l-a recunoscut îndată pe cunoscutul meu şi l-a salutat extrem de amabil.

„Daţi-mi voie să vă prezint pe compatriotul şi prietenul meu şi admiratorul dumneavoastră, Alexeev-Stanislavski."

Possart m-a salutat foarte amabil, deşi nu m-a recunoscut, şi am schimbat cîteva cuvinte convenţionale.

„Domnul Stanislavski este directorul Teatrului Societăţii de artă şi literatură, renumit la Moscova, în care şi joacă."

N-a rostit bine aceste cuvinte că s-a petrecut ceva cu Possart, ce anume, trebuie să mărturisesc că nici astăzi nu ştiu. S-a schimbat dintr-o dată la faţă şi a adoptat poza cea mai teatrală, care şi pe scenă ar părea afectată. Cunoaşteţi foarte bine această poză actoricească care exprimă îngîmfarea şi importanţa. O mînă o ţinea la

* Festival Richard Wagner. (N. red. rusc.)

spate, pe cealaltă vîrîtă în despicătura vestei, capul îi era ţeapăn şi puţin dat pe spate şi ne privea de sus în jos.

„Domnul Stanislavski vă roagă să-i îngăduiţi să vadă teatrul şi scena" — urmă cunoscutul meu, cam nedumerit, ca şi mine de altfel.

*„Dass kannn nicht ssseinnnn!"** — răspunse marele actor.

Că m-a refuzat îl înţeleg. Nu eşti obligat să-i arăţi fiecărui om de teatru secretele tale scenice. Dar ce anume urmărea el prin poza aceea afectată şi prin tonul declamator cu cei cîţiva „n" ale ultimului cuvînt, asta nu mai ştiu...

Possart a însemnat pentru mine un exemplu de actor muncitor şi inteligent. El mi-a arătat ce rezultate se pot obţine cu ajutorul tehnicii, dacă nu în tragedie, atunci în domeniul comediei înalte. (Inv. Nr. 27.)

SPECTACOLUL KLIMENTOVEI **

M. N. Klimentova-Muromţeva fusese pe vremea ei o cunoscută cîntăreaţă de operă care către sfîrşitul carierei s-a dedicat activităţii pedagogice. Puneam în scenă cu elevele şi elevii ei un spectacol de producţie alcătuit din diferite fragmente. Datorită popularităţii şi influenţei sale, pentru punerea în scenă a spectacolului pe care-l organizase, Muromţeva izbutise să capete unul din cele mai bune teatre din Moscova, un cor şi o orchestră. Aşa că, în loc să se odihnească, bieţii corişti fură chemaţi la repetiţie, pentru nişte elevi pe care nu-i cunoşteau şi un regizor pe care-l cunoşteau prea puţin pe atunci, un regizor cam ciudat cum îmi mer-

---

* Acest lucru nu e cu putinţă! (germ.) (N. trad.)

**În Martie 1897, K. S. Stanislavski s-a manifestat pentru prima oară ca regizor de operă, punînd în scenă, la Teatrul Mic, un spectacol dat de clasa de operă a M. N. Klimentovei-Muromţeva. „Spectacolul Klimentovei" despre care scrie K. S. Stanislavski, este cea de a doua experienţă a sa în domeniul regiei de operă. Spectacolul a fost reprezentat pe scena Teatrului Mare în martie 1898. Din program făceau parte scena „Lîngă mînăstire" din opera „Ivan Susanin de M. I. Glinka, actul al treilea din opera lui Ţ. Kui „Ratcliff" şi actul al doilea din opera „Guvernatorul din Tour" de K. Reinecke. Pe afişe, numele regizorului era trecut cu iniţialele „K. A." (Konstantin Alexeev). (N. red. ruse.)

gea vestea în acea vreme. Firește că numai exemplară nu putea fi socotită atitudinea lor față de muncă. Repetam una din scenele operei lui Glinka „Viața pentru țar", celebră în Rusia, și anume scena „Lîngă mînăstire". Un erou rus legendar, țăranul Susanin, l-a salvat după cum spune legenda pe țarul rus de polonezi pe care i-a condus în niște păduri depărtate, . unde a degerat împreună cu dușmanii. Între timp, fiul lui, copilul Vanea, dă fuga călare la mînăstirea unde se ascundea țarul cu curtenii săi. Băiatul, abia ajungînd cu mînuțele lui pînă la inelele de fier ale porții, bate cu disperare ca să trezească și să ridice în picioare întreaga mînăstire. În ăst timp, așa înghețat cum era, se roagă la icoană sau se zgribulește în fața porții uriașe. Cîntăreața care interpreta rolul lui Vanea era mică de stat, îmbrăcată într-o scurtă de blană a tatălui său care îi era prea mare, cu o cușmă a tatălui pe cap, prea mare și ea, cu obrajii apărați împotriva gerului de o legătură menită să-i țină de cald. Silueta ei micuță părea un ghemotoc lîngă uriașa poartă a mînăstirii, ochii ei de copil îndreptați rugător spre icoană, în fața căreia ardea o candelă, în mijlocul codrului secular și între zidurile înalte și albe ale mînăstirii, ofereau un tablou frumos. Renumita arie pe care trebuia să o cînte în această scenă căpătase o ilustrare adecvată, care o desăvîrșea. În sfîrșit, glasul copilului fu auzit și mînăstirea începu să se trezească ; ieși întîi călugărul de strajă, după care urmă altul și apoi încă unul ; fu trezit vistiernicul, prescurarul, iar călugării, cerșetorii, calicii, schimnicii, cei din suita țarului și țarinei ieșiră în fugă ; în sfîrșit, apăru și starețul. Băiatul sare pe o buturugă ca să domine mulțimea călugărilor adunați și într-o arie admirabilă, plină de emoție și de nerv, le povestește cele întîmplate și le vestește nenorocirea care îi amenință.

Mulțimea călugărilor în negru, sobri pe fondul alb al zidului mînăstirii și al zăpezii, producea un efect extraordinar prin colorit și grupare. Așa era conceput tabloul.

La repetiție, cînd veni rîndul corului care aștepta în culise, coriștii vorbeau despre treburile lor personale, așa încît nu intrară la timp. Eu, de la locul meu de regizor, strigam :

„Să intre corul călugărilor !"

Se auzi o chicoteală.

Am repetat din nou ordinul.

Drept răspuns răsună un rîs zgomotos.

M-am repezit în culise.

„Ce s-a întîmplat ? — întrebai eu. De ce nu intră corul călugărilor ?"

De data asta începură cu toţii să rîdă în hohote, ţinîndu-se de burtă.

Nu mai înţelegeam nimic.

Un bătrîn, un om cu experienţă, pesemne cel mai respectat dintre coriști, şi cunoscînd foarte bine cum se „joacă" o operă oarecare, un ceh care vorbea ruseşte cu accent, se desprinse din grup şi se apropie de mine. El îmi spuse în chip de povaţă, nu fără venin şi furie :

„Nu sîntem călugări, sîntem peizani".

„Ce-i aia peizani ?" — l-am întrebat eu.

El repetă : — „Nu sîntem călugări, sîntem peizani".

„Păi cine stau la mînăstire ?" — am întrebat eu nedumerit ! Coristul ceh încremeni. Avea o expresie aproape tragică.

„Călugării" — îi scăpă lui din gît cu un oftat înăbuşit.

„Atunci, cine ies din mînăstire ?"

Atunci întreg corul rămase pe deplin nedumerit. Se uitau unii la alţii, ridicînd din umeri. Se auzi printre ei o exclamaţie de mirare : — „Că-lu-gări ! ! !"

Ce se întîmplase ? Înainte vreme, cînd se pusese opera în scenă, apariţia pe scenă a călugărilor, preoţilor şi tuturor persoanelor ţinînd de biserică era interzisă. Teatrul subvenţionat de stat era socotit de cenzură ca un lăcaş al păcatului şi în reducţia pentru pian şi în partituri, ca şi în toate punerile în scenă şi în distribuţii, cuvîntul „călugări" fusese înlocuit cu cuvîntul „peizani", dat fiind că prima ediţie fusese publicată în străinătate, iar autorul libretului operei naţionale ruse era şi el un străin *. Aşa că, de atunci, din mînăstire ieşea un cor de ţărani. Mai interesant ca orice e faptul că aceeaşi uimire pe care am constatat-o la membrii corului am văzut-o şi la cei din administraţia teatrului cînd le-am prezentat punerea mea în scenă şi le-am comandat un anumit număr de costume de călugări pentru cor. Mi s-a trimis, nu fără venin, o hîrtie oficială de la administraţia teatrului prin care eram încunoştiinţat că în opera „Viaţa pentru ţar" nu este nevoie de

* Subiectul operei „Ivan Susanin" a fost sugerat lui M. I. Glinka, de V. A. Jukovski. Autorul libretului, recomandat de V. A. Jukovski, era baronul G. F. Rosen, un poet mediocru, care se bucura de protecţia curţii imperiale. (N. red. ruse.)

nici un fel de haine de călugări. Am răspuns şi eu tot printr-o hîrtie oficială în care rugam să mi se comunice cine trăieşte în mînăstirile ruseşti, călugării sau peizanii. După cum mi s-a povestit mai tîrziu, întrebarea mea a trezit aceeaşi nedumerire ca şi în rîndurile coriştilor. (Inv. nr. 27.)

LA CAPITOLUL „DE LA INTUIŢIE ŞI SENSIBILITATE LA LINIA ISTORICĂ ŞI DE GEN"

„Iuliu Cezar"

Printre realizările regizorale ale acestui spectacol trebuie pomenit tabloul furtunii cu nori care goneau pe cerul brăzdat de fulgere şi cu ploaie, elemente care pe vremea aceea constituiau o noutate nemaivăzută pe scenele Moscovei. În actul al doilea izbutiserăm să creăm o grădină de mare efect lîngă o vilă dinafara oraşului cu vederea spre Roma îndepărtată, pe cînd se crapă încet de ziuă. Pe scenă, în forum, lîngă statuia colosală a lui Pompei, fusese izbutit concepută creşterea complotului, creşterea nerăbdării din ce în ce mai încordate a complotiştilor în mijlocul mulţimii nepăsătoare a celor ce nu ştiu de urzeala senatorilor. Scena din tabără în care apăreau mai multe corturi, iar personajele piesei treceau de la un cort la altul după cum o cerea felul cum era concepută desfăşurarea acţiunii, fusese pusă în scenă într-un mod interesant. Tot aci, printr-o iscusită combinaţie de oglinzi se obţinea apariţia fantomei lui Cezar. În general, se poate spune că pentru aspectul exterior al spectacolului a fost depusă o muncă uriaşă şi tot atîta inventivitate.

La noi în teatru se statornicise obiceiul ca în ajunul spectacolului, după o serie de repetiţii generale, să ne adunăm în jurul mesei şi să citim din nou piesa. Aşa s-a întîmplat şi în ajunul premierei „Iuliu Cezar". Şi iată că la această lectură finală domnea un elan neobişnuit. Ni se părea că am găsit nu numai învelişul exterior, dar şi problemele sufleteşti pe care puteam să le trăim în piesa lui Shakespeare tot atît de firesc ca în piesele lui Cehov. Dar cel puţin în ce mă priveşte, trebuie să spun că la primele

reprezentaţii n-am respectat trăirea lăuntrică şi din mai multe motive : în primul rînd coloritul „de operă" era ca şi pînă atunci primejdios pentru mine, adică pelerinele, togele, frumuseţea cutelor şi a pozelor etc. Apoi un rol deosebit în imposibilitatea de a găsi „adevărul pasiunilor în circumstanţe date" l-a jucat faptul că fiecare detaliu al montării, fiecare colţişor al decorurilor atît pe scenă, cît şi în spatele ei era, ca să spun aşa, acoperit cu sudoare, amintea de munca îndelungată şi perseverentă, într-un cuvînt, nu numai că nu contribuia la o stare de spirit veridică pe scenă, ci mai curînd o anula. Cînd am jucat spectacolul la Petrograd, pe noua scenă am pierdut această stare de spirit, decorurile mi-au devenit străine şi am regăsit adevărul vieţii sufleteşti scenice. Am început să joc mult mai bine şi interpretarea mea s-a bucurat de o apreciere mai favorabilă. Trebuie spus că în general e foarte greu să continui să lucrezi rolul după ce l-ai jucat. Mulţi dintre interpreţii noştri începeau încetul cu încetul să reia mecanic ceea ce fusese elaborat în cursul repetiţiilor. Trebuie să mai adaug că am mai lucrat asupra rolului şi o dată cu trecerea timpului rolul s-a îmbogăţit şi parcă s-a amplificat.

În rolul lui Iuliu Cezar juca Kacialov. Cînd i s-a oferit acest rol, el, care era îndeobşte cît se poate de înţelegător şi de străin de pretenţiile actoriceşti, a refuzat categoric să-l interpreteze, atît de lipsit de însemnătate i s-a părut. Nemirovici-Dancenko a ştiut însă să insiste şi să-l determine pe Kacialov să accepte ; şi avea şi de ce. Kacialov şi-a îndeplinit excelent sarcina, a creat un personaj plin de viaţă, caracteristic şi se poate spune că admirabilul actor a început să devină popular tocmai în rolul lui Cezar.

Spectacolul cu „Iuliu Cezar" ne-a ridicat o seamă de stavile greu de doborît. În primul rînd, din punct de vedere material : numărul colosal de colaboratori şi figuranţi, necesari în scenele de masă, orchestra, precum şi abundenţa de costume ; în al doilea rînd, s-a dovedit foarte obositor, pentru că era nevoie să se schimbe de cîteva ori costumele, dintre care unele foarte grele — pelerine de stofă, armuri metalice cu căptuşeală de pîslă, iar altele, dimpotrivă, foarte uşoare — tunici scurte şi haine de casă, care trebuiau îmbrăcate pe corpul încălzit, cînd pe scenă era inevitabil curent.

Spectacolul a constituit un adevărat eveniment şi a stîrnit o mare însufleţire nu numai în cercurile teatrale şi presă. Savanţii

au deschis adevărate dispute ştiinţifice cu privire la fidelitatea diferitelor detalii arheologice; profesorii de la liceele clasice se prezentau cu elevii lor şi după aceea le dădeau ca temă de compoziţie descrierea vieţii romane după spectacolul Teatrului de Artă din Moscova.

Un interesant referat ţinut la Societatea de psihologie din Moscova a fost urmat de o experienţă originală. Asistenţei i s-a propus să descrie amănunţit cum se produce pe scenă omorîrea lui Cezar. Mărturiile erau neobişnuit de contradictorii. Mulţi văzuseră ceva ce nouă nici nu ne trecuse prin gînd în timp ce pusesem în scenă acest tablou, şi erau gata să-şi întărească depoziţiile prin jurămînt.

Am renunţat să mai reprezentăm „Iuliu Cezar" din pricină că era prea costisitor şi obositor. Decorurile şi costumele au fost vîndute unui teatru din provincie, dar, după cum am aflat mai apoi, nimeni nu ştia cum se îmbracă şi cum se poartă costumele şi care din ele erau bărbăteşti, care femeieşti. (Inv. nr. 35.)

LA CAPITOLUL „TENDINŢA SOCIAL-POLITICĂ"

...Scriitorul N. V. Gogol spunea următoarele în legătură cu arta actorului: „Fiecare poate să se joace de-a personajul, dar personaj nu poate deveni decît un actor mare". E o mare deosebire în arta noastră între *a părea* că eşti un personaj şi *a deveni* tu însuţi un personaj, adică a te preface că simţi şi a simţi cu adevărat.

Nouă, actorilor, ne place să ne jucăm de-a personajul, să contăm pe rezultate, dar nu ştim cum să facem ca aceste roade, adică imaginile şi pasiunile rolului, să se creeze în noi intuitiv. Numai atunci cînd lucrul acesta se înfăptuieşte, rezultatele sînt cele mai bune şi superioare, accesibile artistului despre care este vorba: imaginea lăuntrică a personajului se contopeşte cu cea exterioară, una o generează şi o sprijină pe cealaltă iar legătura dintre ele este indisolubilă. Mai există însă şi un alt procedeu pentru a ajunge la acelaşi rezultat. Uneori simţi imaginea lăuntrică separat, de la un singur cuvînt rostit întîmplător ce-ţi pătrunde în adîncul

sufletului. Ciudat lucru : adesea mi se spun lucruri mult mai importante şi ele nu-mi ajung pînă la suflet, iar un simplu cuvînt, care nu are aproape nimic deosebit, nimereşte drept la ţintă, în chiar miezul principal al creaţiei !

Să luăm bunăoară un caz : cîte conferinţe literare excelente despre Ostrovski nu ne-a ţinut Nemirovici-Dancenko în timp ce punea în scenă piesa „Orice naş îşi are naşul".

Nimic nu ajungea însă pînă în adîncul sufletului, cînd deodată, a fost rostită în treacăt o frază : „Ostrovski a pus în piesă mult din seninătatea lui epică".

Vorbele acestea, „seninătatea epică a lui Ostrovski", au pătruns în cele mai profunde taine ale sufletului meu creator.

Aproape acelaşi lucru şi în acelaşi rol s-a petrecut şi cu imaginea exterioară a generalului Krutiţki.

Cîte fotografii, schiţe, desene nu mi s-au arătat şi am găsit că unele din ele se potriveau cu imaginea exterioară a rolului. Mi s-a desenat chiar şi tipul generalului, după care Ostrovski îl crease pe Krutiţki. Dar eu nu l-am identificat şi în nici unul din materialele acelea nu l-am simţit pe Krutiţki aşa cum îl voiam eu.

Dar iată ce s-a întîmplat atunci : aveam treabă la aşa-numitul „Tribunal al orfanilor", una din instituţiile de tip vechi care pur şi simplu fusese omisă de a fi lichidată la vreme. Acolo, şi casa, şi rînduielile, şi oamenii arătau de parcă erau copleşiţi de bătrîneţe, prinseseră parcă mucegai. În curtea acestei instituţii, cîndva uriaşă, se afla un pavilion aplecat într-o parte şi acoperit de bătrîneţe, cu muşchi, unde locuia un bătrîn oarecare (care nu avea nimic comun cu grima şi rolul meu) şi scria ceva de zor, aşa cum îşi scrie generalul Krutiţki proiectele sale, ce nu folosesc nimănui. Impresia generală produsă de acest pavilion şi de stingherul lui locatar mi-a sugerat nu ştiu nici eu cum grima, chipul şi silueta generalului meu. Şi acum, pesemne că *liniştea epică* exercita asupra mea o înrîurire. Imaginea exterioară şi cea lăuntrică, găsite întîmplător, se contopiseră, din care pricină, rolul început pe linia „jocului imaginilor şi pasiunilor" a fost înlocuit cu altul, pe linia „intuiţiei şi a sensibilităţii", singura, după părerea mea, justă. Era ca şi cum un acar m-ar fi trecut pe mine şi trenul meu de pe o linie moartă pe linia principală pe care am pornit înainte, mereu înainte. (Inv. nr. 63.)

DISPUTA CU UN PICTOR *

Într-o vreme, pictorul era pe scenă o figură aproape necunoscută; un zugrav-decorator cu leafă anuală picta tot ce se cerea. Din punct de vedere artistic, vremurile acelea erau cam întunecate. În sfîrşit, spre bucuria generală, pictorul s-a înapoiat din nou în teatru. La început, ca un modest locatar care a nimerit într-o casă străină, se arăta liniştit, la locul lui, dar cu timpul, a început să ia tot mai mult puterea în mîinile sale şi a ajuns în unele teatre să joace rolul principal, de iniţiator al spectacolului, să devină aproape un creator individual, eliminîndu-l astfel pe actor de la locul ce i se cuvenea de drept în teatru. Lucrul acesta s-a resimţit în mod deosebit cînd unul din pictorii renumiţi care monta o piesă în teatrul nostru mi-a trimis prin poştă schiţa cu grima mea, cu însemnări severe, categorice, despre felul cum trebuie să mă machiez. Aruncîndu-mi privirea asupra schiţei, am văzut un necunoscut, diametral opus personajului creat de autorul piesei, personaj care prinsese contur în imaginaţia mea, tocmai sub influenţa celor create de autor. Se părea că pictorul nici nu citise măcar textul piesei pe care o puneam în scenă şi nu cunoştea acea muncă sufletească, analitică, complexă, asupra piesei şi asupra rolului, cu ajutorul căreia actorul săvîrşeşte în sufletul şi în trupul său procesul de creaţie al naturii sale organice. Schiţa nechibzuită a pictorului mi s-a părut jalnică, iar înfumurarea lui jignitoare.

Noroc, mi-am zis eu în gînd, că mă aflu într-o situaţie excepţională, că pot să discut cu pictorul şi să-mi apăr punctul de vedere. Ce-i drept, nici mie nu-mi venea prea uşor, dar oricum aveam putinţa s-o fac. Dar dacă ne închipuim pentru o clipă situaţia actorului, a regizorului care nu pot „îndrăzni să aibă părerea lor" în faţa autorităţii pictorului, atunci ne cuprinde părerea de rău pentru arta noastră şi ne înspăimîntăm văzînd cum sufletul artistului e supus la violenţe. Artistul a creat, a îndrăgit, a cultivat

* Prin faptul că nu aminteşte de numele pictorului, K. S. Stanislavski ar vrea parcă să sublinieze că acest capitol are un caracter general, principial. Ca punct de plecare pentru acest capitol i-a slujit divergenţa dintre el şi pictorul M. V. Dobujinski, care colabora la prezentarea artistică a spectacolului „Provinciala" de Turgheniev (1912). K. S. Stanislavski care juca rolul contelui Liubin n-a acceptat grima din schiţa propusă de Dobujinski ca fiind necorespunzătoare ideii pe care o avea el despre acest personaj. (N. red. ruse.)

în sufletul său o imagine lăuntrică, pe care o simte, o gîndeşte, o trăieşte, şi deodată, primeşte de undeva din Ialta sau din Caucaz un pachet de la pictor care se delectează acolo în faţa naturii. Artistul scoate din pachet un portret al unui om care îi este absolut străin, a cărui înfăţişare i se porunceşte să o accepte şi să o contopească cu acel om viu care i s-a şi plăsmuit în suflet.

„Mă scuzaţi, nu am onoarea să-l cunosc pe acest domn ciudat, ce-mi este antipatic" — declară cu sfială artistul.

„Aceasta vă este grima, şi mai mult nu se discută" — sună în chip de răspuns porunca de sus.

Bietului artist nu-i mai rămîne nimic de făcut decît să ia cu propria-i mînă capul personajului său gata creat şi în locul lui, să fixeze noul cap al străinului odios. Dar va putea el oare transmite prin această mască moartă sentimentul cald care a prins viaţă în sufletul lui? Ce se va alege de pe urma acestei nepotriviri?

Între timp pictorul din Caucaz reflectează în felul următor: „Personajul ăsta pentru care mi s-a comandat grima este probabil un prost. Înseamnă că trebuie să aibă neapărat o frunte mică şi îngustă." Şi nici una, nici două, el se apucă şi-i desenează o frunte mică şi îngustă. „Mai departe, gîndeşte pictorul, de bună seamă că e aristocrat. Înseamnă că are un nas subţire şi buze aşişderea." Pe dată îi şi desenează nasul cel subţire şi buzele aşişderea. „E un filfizon, deci barbişonul trebuie să-l iau după o fotografie la modă. Nu încape îndoială că e un om rău, prin urmare are buze subţiri, e brunet şi sprîncenele-s joase..." etc., etc.

Dar poate că actorul a conceput rolul pornind de la un contrast neaşteptat: omul e rău, dar e de un blond deschis. E aristocrat, nici vorbă, dar are nasul gros. E prost, bineînţeles, dar fruntea-i are un început pronunţat de chelie.

Cînd m-am întîlnit cu pictorul nu m-am putut stăpîni şi i-am spus: „Nu dumneata trebuie să-mi dictezi mie, ci tocmai invers, simţul nostru actoricesc îţi va dicta dumitale ceea ce mi se înfăţişează mie, interpretului acestui rol, şi ceea ce este necesar pentru punerea în scenă. Treaba dumitale este să pătrunzi în concepţia noastră, să-i înţelegi esenţa şi să sugerezi prin desen ceea ce este anevoios să-i explici actorului prin vorbe. Dumneata, ca şi actorul, nu eşti un creator de sine stătător. Noi depindem de autor şi ne contopim de bunăvoie cu el; dumneata însă depinzi şi de autor şi de actor şi trebuie să te contopeşti de bunăvoie cu noi.

Dar pictorul, care se credea singurul interpret al spectacolului, a sărit ca ars : „Eu ?! Să le suflu unor actori ?! Prefer să le poruncesc. Ba nu ! Nici pentru asta n-am chef să mă deranjez. Eu fac ce fac şi gata. Dacă schiţa mea se potriveşte sau nu, asta nu mă priveşte. Ajunge că în loc să mă ocup de tablourile mele îmi irosesc timpul cu teatrul."

„Înseamnă că dumneata te simţi străin de noi, i-am răspuns eu. Dumneata eşti un locatar care vrea să se erijeze în proprietar. Dumneata n-ai nevoie nici de teatru, nici de dramaturg, nici de Shakespeare, nici de Gogol, nici de Salvini, nici de Ermolova. Cadrul teatrului îţi trebuie dumitale numai ca să-ţi expui în el pînzele, iar trupurile noastre ca să le îmbraci în costumele dumitale. Faţa noastră ţi-e necesară ca să pictezi pe ea ca pe pînză. Iar totul la un loc, şi teatrul, şi noi cei din el, te ajută să-ţi creezi un renume, lucru ce se obţine cel mai uşor în teatru, unde se adună zilnic mulţimi de mii de oameni, în timp ce la expoziţiile de pictură vizitatorii se numără cu zecile. Îndrăgeşte mai întîi marile idei ale poeţilor, marile talente ale artiştilor, însăşi arta actorului, a cărei esenţă dumneata poate că nici nu o cunoşti. Şi nu uita că dacă nu există actorul, nu există nici teatrul, şi nici dumneata în el. Vino prin urmare la noi şi lucrează împreună cu noi, ca un regizor, ca un actor la analiza piesei, la cunoaşterea vieţii ei supraconştiente. Ajută-ne să o întruchipăm şi cînd dumneata, ca regizor şi actor, vei înţelege ce se poate face din materialul actoricesc şi scenic de care dispune teatrul şi spectacolul, atunci retrage-te în atelierul dumitale şi dedică-te inspiraţiei dumitale personale. Atunci, creaţia dumitale nu ne va fi străină nouă, celor care am suferit şi ne-am chinuit împreună cu dumneata. Pînă ce nu vei înţelege cuvintele mele şi indignarea actorului, dumneata vei fi un om străin de teatru, un membru nefolositor al familiei noastre, un locatar temporar în casa noastră. Or, noi sîntem dornici să ne contopim pentru totdeauna cu un pictor adevărat care să îndrăgească şi să înţeleagă misiunea înaltă a teatrului şi a artei noastre scenice."
(Inv. nr. 27.)

TEATRUL MIC

Pag. 44. Începutul capitolului (variantă)

Cînd am înţeles superioritatea artei dramatice în ce priveşte amploarea şi profunzimea problemelor şi mi-am dat seama cît de anevoios e studiul acestei arte, i-am consacrat toate gîndurile mele, tot timpul şi toate mijloacele materiale. Templul artei dramatice era pe vremea aceea scumpul nostru Teatru Mic, denumit „Casa lui Şcepkin", aşa cum şi „*Comédie Française*" din Paris se numeşte „Casa lui Molière". Pe atunci, preceptele lui Şcepkin dăinuiau între zidurile acelui teatru, trezind uimirea prin simplitatea lor şi bucuria prin adevărul lor artistic. Acolo domnea o adevărată ambianţă artistică, care şlefuia mai bine decît orice licee penitenciare sufletul larg, liber, al artistului. Pot spune cu curaj că educaţia mi-am primit-o nu la liceu, ci în Teatrul Mic. (Inv. nr. 4.)

Pag. 56. După cuvintele : „...Teatrul Mic mă desfată cu mulţimea lui de talente".

Cum au putut rămîne aceste strălucite pagini ale artei o taină pentru Europa, care pe atunci ne dispreţuia, sau pentru America, care nu se interesa de noi ? Şi totuşi, această luminoasă perioadă a vieţii noastre teatrale ar putea fi asemuită cu teatrele şi trupele lui Molière, Shakespeare, Goldoni, Gozzi, a marelui Schroeder, Goethe şi Schiller, cu teatrul de la Weimar * etc. Şi la noi s-a creat

* Teatrul de la curtea ducilor Sachsen Weimar. Între anii 1791—1816, teatrul a fost condus de Goethe. (N. red. ruse.)

o şcoală a noastră, şi la noi au existat artişti, dramaturgi şi poeţi noi, ca bunăoară Puşkin, Lermontov, Gogol, Griboedov, Ostrovski, Turgheniev, Pisemski, Cernîşevski etc., ca să nu mai vorbim de o serie întreagă de alţi scriitori mai puţin înzestraţi. (Inv. nr. 4.)

O NOUĂ NEDUMERIRE

„Nu-i după voie, ci după nevoie". „Taina femeii"

Pag. 156—157. După cuvintele: „...aceste roluri pot fi foarte dăunătoare şi-i previn de primejdie pe actorii tineri care neposedînd încă o tehnică bine studiată, se şi hazardează să-l interpreteze pe Hamlet, Othello, sau alte roluri tragice. Înainte de a se apuca de o astfel de treabă, artiştii tineri ar trebui să caute a-şi însuşi cît mai multe procedee de tehnică lăuntrică."

Puternicele momente ale celei mai intense încordări a temperamentului erau şi mai rele, şi mai primejdioase, şi mai dăunătoare pentru natura artistică. Pentru a ajunge firesc la aceste momente, e necesar ca ele să fie temeinic pregătite. Dacă primii paşi te duc logic, ca pe treptele unei scări, tot mai sus şi mai sus, atunci, în cele din urmă, poţi ajunge cu ajutorul conştiinţei pînă la o anumită înălţime-limită, de unde începe cel mai înalt nivel al supraconştiinţei. În virtutea inerţiei, te poţi avînta şi în cuprinsul ei şi te poţi lăsa numai în voia sentimentului. Totul depinde de primii paşi care creează avîntul însuşi — inerţia.

Dacă nu există însă treptele pe care să te urci în sus şi rolul se desfăşoară pe o linie plană, ba înainte, ba înapoi, şerpuind prin hîrtoape cînd sus, cînd jos, nu mai ai de unde să iei avîntul şi inerţia care să te ducă în sus. Nu-ţi rămîne altceva de făcut decît să te forţezi să-ţi smulgi sentimentul. Dar în munca noastră nu există nimic mai dăunător decît să-ţi sileşti mecanic, dinafară, sentimentul, fără să creezi un stimulent sufletesc lăuntric. Procedînd astfel, sentimentul rămîne într-o stare de toropeală, iar actorul începe să se opintească fizic. Sistemul muşchiular al actorului este un slujitor prost, mai primejdios decît un vrăjmaş. De aceea, fiecare artist tînăr, care îşi forţează voinţa pentru o trăire care îi depăşeşte posibilităţile, nu face decît să-şi dezvolte muşchii săi de actor. (Inv. nr. 28.)

AUTOBIRUINȚA

„*Satul Stepancikovo*"

Pag. 168. După cuvintele : „în felul acesta, piesa a căpătat aprobarea cenzurii aproape fără nici o ștersătură".

Nuvela „Satul Stepancikovo" nu poate fi pusă alături de nici una din operele lui Dostoievski. În ea, căutarea lui dumnezeu e inexistentă, dar geniul crunt al autorului stăpînește în toată puterea lui...

Pe scenă apare ca o tragedie chinuitoare cu final de comedie, care nu-ți dă o satisfacție deplină. (Inv. nr. 30.)

SUCCES LA PUBLIC

„*Uriel Acosta*"

Pag. 179. După cuvintele : „Ce mare importanță are pentru un actor o memorie bună ! De ce mi-am obosit memoria cu toceala fără de rost din anii liceului ? !"

În afară de acest defect al firii, mai aveam pe atunci și o prejudecată. Îmi spuneam :

„Nu textul e totul ! Îl înveți de la sine cînd începi să simți rolul."

E drept că se poate întîmpla și așa, dar și invers : pînă nu se sedimentează textul, rolul nu ia amploare. Scăparea unor cuvinte din text, redarea neclară a ideii, ciuntirea frazelor și a cuvintelor, vocea înceată și pronunțarea confuză mă împiedicau adesea să joc, iar publicul nu mă putea urmări și înțelege. (Inv. nr. 30.)

Pag. 182. După cuvintele : «Mă simțeam ca un tenor care nu poate lua pe „do" de sus».

Și mi-am amintit de marii artiști Salvini, Duse, Ermolova, i-am invidiat și m-am întrebat în sinea mea cum au făcut ei oare ca să urce pînă la această notă superioară a pasiunii lor. Desigur că ei

posedă un procedeu tehnic secret. Necunoscîndu-l, rămîneam neputincios ca în faţa unui zid peste care trebuia să sar. (Inv. nr. 30.)

O ÎNTÎLNIRE ÎNSEMNATĂ

Pag. 219. Începutul capitolului (variantă)

...Aveam nevoie de un teatru propriu şi de spectacole organizate zilnic. Tot mai des şi mai acut se punea problema îndeplinirii cît mai grabnice a făgăduielii mele, adică problema creării unui teatru propriu. Îndoielile în ce priveşte posibilitatea realizării planului meu deveneau mai dese şi mai stringente. Unii dintre actori începură să fie ademeniţi de alţi impresari. Aici, soarta m-a ajutat iarăşi, scoţîndu-mi în cale omul pe care îl căutam de mult. L-am întîlnit pe Vladimir Ivanovici Nemirovici-Dancenko, care, ca şi mine, era obsedat de un singur vis. Ciudat lucru! Îl cunoşteam de mult, căci intrase de o bună bucată de vreme în teatru: era şi dramaturg, şi profesor de artă dramatică, şi regizor şi critic, şi un bun specialist în această ramură, iar eu, în loc să mă adresez direct lui, căutam ajutor acolo unde era mai puţin probabil să-l găsesc, printre impresari, care sînt nevoiţi să facă negoţ cu arta. Îndeplinind o misiune culturală, teatrul le cere mult celor ce-l slujesc. Pentru a fi director, pentru a conduce o asemenea instituţie, trebuie să fii talentat, să-ţi cunoşti munca, adică să înţelegi arta nu numai ca critic, dar şi ca actor, regizor, profesor, director de scenă, literat, administrator. Trebuie să cunoşti teatrul nu numai teoretic, dar şi practic. Trebuie să te pricepi la structura şi organizarea scenei, la arhitectura teatrului, trebuie să cunoşti psihologia mulţimii, posibilităţile actorilor şi ale tuturor celor ce lucrează pe scenă, să înţelegi natura şi psihologia actorului, cerinţele vieţii şi ale muncii lui de creaţie, trebuie să ai cultură literară, să dai dovadă de un orizont larg, de tact, fineţe, bună creştere, stăpînire de sine, inteligenţă, însuşiri administrative şi multe altele.

Rareori toate aceste calităţi se întîlnesc la un singur om, dar era limpede că Vladimir Ivanovici Nemirovici-Dancenko le întrunea pe toate. Era directorul spre care într-adevăr năzuiai. Am constatat că şi Nemirovici-Dancenko visa, la rîndul său, acelaşi teatru ca şi mine şi căuta un om întocmai cum îi păream a fi eu. Ne căutam de mult unul pe altul, deşi s-ar fi părut că nu am fi avut motiv de căutare, întrucît ne cunoşteam de mult şi ne întîlneam deseori, dar nici unul, nici celălalt n-am bănuit nimic. (Inv. nr. 28.)

ÎN AJUNUL DESCHIDERII TEATRULUI DE ARTĂ DIN MOSCOVA

Pag. 241. După cuvintele : „În ceea ce priveşte literatura dramatică, domeniu în care teatrul aştepta un inovator, întrucît multe din cele ce se prezentau pe scenă erau învechite, Vladimir Ivanovici Nemirovici-Dancenko s-a dovedit a fi omul potrivit".

Pe atunci, cea mai bună scenă a noastră, a Teatrului Mic imperial, era năpădită de piese în trei acte mediocre, vesele, traduse din alte limbi şi adaptate la modul de viaţă rus. Teatrul era monopolizat de un grup de dramaturgi nu tocmai talentaţi care scriau piese comandate de prieteni şi de colegii lor artiştii pentru a fi jucate în beneficiul lor. Datorită talentului excepţional al interpreţilor, ele erau jucate cu brio ; actorii acopereau lipsurile piesei şi astfel suplineau sărăcia conţinutului ei. Acest repertoriu lipsit de însemnătate s-a menţinut pe scenele ruse zeci de ani. Îţi era ciudă să vezi pentru ce îşi iroseau forţele artiştii geniali şi talentaţi din vremea aceea. (Inv. nr. 2.)

Pag. 243. După cuvintele : „...Cehov se interesează în mod deosebit de teatrul nostru, căruia-i prevede mari perspective de viitor".

Tinereţea, fanatismul, capacitatea de muncă, spiritul revoluţionar al teatrului în sensul inovaţiilor artistice îi plăceau de asemeni lui Cehov şi îl emoţionau. (Inv. nr. 2.)

LINIA ISTORICĂ ŞI DE GEN ÎN PUNERILE ÎN SCENĂ ALE TEATRULUI

Pag. 254. După cuvintele : „Pe drumul dezvoltării noastre, realismul istoric a fost numai o fază primară, de trecere, faza care a rezultat din diferite cauze. Aceste cauze erau numeroase şi cea dintîi dintre ele era insuficienta pregătire a actorilor pentru marile probleme ale artei.

Noi singuri, fără ajutorul regizorilor, nu puteam să stimulăm în noi, la comandă, trăirea creatoare a rolurilor noi. Dacă, întîmplător, eram inspiraţi, simţeam rolul şi atunci ne reuşea. De nu, ne aflam neputincioşi şi nu ştiam unde să începem să ne apropiem de creaţia nouă. Pentru a atrage artificial spre rol simţămintele vii ale actorului şi a-i aminti de stările sufleteşti pe care le cere personajul ce trebuia interpretat, regizorul recurgea la un vicleşug. Fără a vorbi despre trăiri şi fără a sperja sensibilitatea, el încărca punerea în scenă exterioară cu un număr nesfîrşit de sarcini, cu precădere de ordin fizic. Şi cu cît mai simple, mai cunoscute, mai cotidiene erau sarcinile, cu atît mai lesne îi venea actorului să le recunoască şi să le îndeplinească. Din ele se alcătuia acea linie neîntreruptă a acţiunii vii pe scenă pentru fiecare din interpreţi, pentru fiecare moment în care el rămîne pe podium. În felul acesta, toate rolurile, în întreaga piesă, erau încărcate cu sarcini de acţiune exterioară. Regizorul îi spunea următoarele actorului care interpreta, să zicem, pe un boier oarecare din „Ţarul Feodor" :

„Cînd intri în scenă, înainte de toate fă-ţi cruce de trei ori, apoi închină-te adînc, pînă la pămînt, în toate patru punctele cardinale, fără grabă, grav, cu osîrdie ; cercetează-i atent cu privirea pe toţi cei ce se află pe scenă : şi pe figurantul Ivanov, şi pe figurantul Sidorov, şi pe Petrov. Îndreaptă-ţi cingătoarea, şuba, cutele mînecilor, scoate-ţi pieptenul, piaptănă-ţi părul, barba şi netezeşte-ţi-le. Şterge-ţi fruntea cu căptuşeala de la poala şubei. Aşază-te cît mai comod, ocupînd un spaţiu cît mai mare, căci unui mare boier i se cuvine cît mai mult loc, desfă-ţi poalele şubei într-o parte şi într-alta, întinde-ţi picioarele ; scoate-ţi din mînecile lungi ale şubei, care ţin loc de buzunare, sau din carîmbul cizmei, un sul de hîrtie şi citeşte tot ce scrie acolo de la un capăt la altul. Apoi apropie-te de masă, semnează hîrtia şi dă-o actorului cutare."

Îndeplinind întocmai partitura exterioară a rolului plănuită de regizor, actorul îşi îndrepta întreaga atenţie spre sarcina trasată.

El nu mai avea vreme să se gîndească la spectator, nu-i mai rămînea timp şi loc în rol pentru a sta fără să acţioneze pe scenă sau pentru obişnuita reprezentaţie actoricească şi pentru etalarea propriei sale persoane. Obişnuindu-se, la numeroasele repetiţii, să îndeplinească seria consecventă de sarcini active, mi se părea că actorul începea să trăiască pe scenă la început exterior, iar mai apoi şi lăuntric.

În felul acesta, vicleşugul regizoral consta în a sugera prin viaţa exterioară, mai uşor accesibilă la început, starea fizică generală, bine cunoscută, din realitate, amintind de viaţa reală, iar de la starea fizică, printr-o relaţie firească în a trezi şi sentimentul lăuntric, care însoţeşte de obicei acţiunea sau este posibil să apară în condiţiile respective de viaţă.

Viaţa exterioară a actorului, creată artificial de regizor, izvora firesc din realitatea cunoscută, apropiată şi dragă sensibilităţii noastre, sau din modul de viaţă în care decurge viaţa noastră sau pe care am avut prilejul să-l urmărim îndeaproape sau, în sfîrşit, cunoscut din amănuntele istorice. Transpuse pe scenă nu numai în montare, ci şi în însăşi interpretarea actorilor, aceste detalii auxiliare ale regizorului intensificau şi mai mult linia istorică realistă a teatrului. (Inv. nr. 41/1—4.)

Pag. 255. După cuvintele: „Păşind pe făgaşul realismului exterior, am mers pe o linie de minimă rezistenţă".

Aproape nimeni dintre spectatori nu-şi dădea seama pe atunci de ceea ce se petrecea în culise. Dacă decorurile erau frumoase, lumea aplauda; dacă montarea era neobişnuită, lumea se entuziasma; dacă era îndrăzneaţă, însemna că se înfăptuise o revoluţie; dacă jocul actorilor ieşea din comun, însemna că aduceau o artă nouă. Disputele şi protestele, critica şi panegiricele, hula şi adoraţia întregeau succesul şi creau zgomotul necesar unei întreprinderi noi ca să-şi facă reclamă.

Orientarea pe care ne-am propus-o ne era necesară pentru lupta împotriva convenţionalismului teatral şi a vechilor şabloane perimate care năpădiseră pe atunci teatrul. Pentru a crea noul, trebuia să înfrîngeam în prealabil vechiul, elementele inutile, adică meşteşugul vulgar al teatrului care, umplînd totul, nu lăsa loc noului şi prin exteriorul său înăbuşea totul în suflet. Dacă nu cureţi putreziciunea pînă la fund, nu poţi vedea ce se ascunde sub

ea. Dacă nu cureţi nava de stratul de scoici, nu poţi pluti mai departe. Teatralismul vulgar îmbracă ceea ce e viu, spontan în costumul unui măscărici cu zurgălăi zgomotoşi, în haina unui cabotin, care face ca tot ce este viu să capete un specific de bîlci, o nuanţă de prefăcătorie şi fîţîială actoricească, care distrează fără a convinge. (Inv. nr. 2.)

TENDINŢA SPRE SIMBOLISM ŞI IMPRESIONISM

Pag. 263. După cuvintele : „Pe scurt, nu ştiam cum să dăm o valoare de simbol realismului spiritual cuprins în operele interpretate".

Ca urmare, în ciuda faptului că regizorul, adică V. I. Nemirovici-Dancenko, intuia de minune piesele, în interpretarea noastră Ibsen devenea rigid, lipsit de viaţă clocotitoare. (Inv. nr. 1.)

TENDINŢA SPRE SENSIBILITATE ŞI INTUIŢIE

„Pescăruşul"

Pag. 267. După cuvintele : „Unui ochi nepătrunzător ar putea să i se pară că, înfăţişînd detaliile mărunte ale vieţii cotidiene, scriitorul nu face decît să alunece pe deasupra temei. Cehov are însă nevoie de toate aceste amănunte numai pentru a crea contrastul cu năzuinţa înălţătoare care trăieşte necontenit în sufletul său, în aşteptare şi într-o chinuitoare speranţă."

Trăsăturile cotidiene cehoviene îi erau necesare poetului ca antipod la năzuinţa veşnică cehoviană spre o viaţă mai bună.

Linia creaţiei lui Cehov merge pe planul stărilor sufleteşti şi în acest domeniu, tehnica lui de scriitor şi dramaturg era extraordinar de fină, de nouă şi de originală.

Stările de spirit create de Cehov sînt molipsitoare de parcă în ele ar trăi un vibrion. Puterea lui constă în primul rînd în adevărul artistic.

Adevărul poate fi de mai multe feluri şi în primul rînd, *exterior*, mergînd la periferia vieţii sau a intrigii piesei, a ideii, a senti-

mentului superficial, a senzaţiilor fizice şi *interior*, mergînd la straturile din adîncul sufletului omenesc. (Inv. nr. 2.)

Pag. 269. După cuvintele : „V. I. Nemirovici-Dancenko şi cu mine ne apropiam de Cehov şi de tezaurul spiritual închis în operele lui pe căi deosebite : Vladimir Ivanovici prin cea literară, scriitoricească, iar eu prin cea plastică, adecvată specialităţii mele artistice."

Vladimir Ivanovici *vorbea* despre sentimentul pe care îl căuta sau îl presimţea în operă, în timp ce eu nu puteam vorbi despre acest lucru şi preferam să-l *ilustrez*. Cînd interveneam în disputele verbale, nu mă făceam înţeles şi nici convingător nu eram. Cînd mă urcam însă pe scenă şi ilustram ceea ce voiseam să spun, eram elocvent şi toţi mă înţelegeau. (Inv. nr. 2.)

TURNEE ÎN PROVINCIE

Pag. 291. După cuvintele : „Cît de convenţionale ni se păreau gesturile pe care ne obişnuisem să le facem pe scenă".

Socotind că acest adevăr teatral al nostru este autentic, unii vor spune : „Aşa se şi cuvine să fie", şi cu acest prilej vor ţine o conferinţă despre adevărul relativ şi despre convenţionalul scenic etc. Să se fi aflat însă în locul nostru, la acest instructiv spectacol în natură, în zorii dimineţii, cei ce vorbesc astfel ! Atunci teoreticienii ar fi înţeles din practică faptul că arborii, aerul, soarele sugerează un adevăr artistic autentic care prin profunzimea şi frumuseţea lui nu poate fi asemuit cu acela pe care ni-l impun culisele neînsufleţite ale teatrului. Oricît de mare ar fi pictorul care face decorurile pentru scenă, tot mai există un alt pictor, şi mai mare, care acţionează pe căi tainice, necunoscute nouă, asupra supraconştiinţei noastre. Pictorul acesta este însăşi natura. Adevărul artistic viu pe care ni-l sugerează ea nu este numai mai frumos, dar şi mai scenic decît adevărul relativ şi convenţionalismul teatral la care obişnuieşte să se limiteze creaţia actoricească. Acest lucru l-am aflat atunci din plin şi după aceea l-am verificat în repetate rînduri, în cursul carierei mele artistice de mai tîrziu. (Inv. nr. 1.)

S. T. MOROZOV ŞI CONSTRUIREA TEATRULUI

Pag. 295. După cuvintele : „În afară de aceasta, Savva Timofeevici a adus din străinătate şi a comandat în Rusia o mulţime de alte aparate electrice şi mecanisme perfecţionate pentru utilajul scenei".

Au fost făcute camere speciale pentru recuzite şi mobila folosită în repertoriul săptămînii ; o cameră specială pentru electricieni cu toate aparatele, reflectoarele şi alte dispozitive şi efecte de iluminare ; o magazie mare pentru decorurile din repertoriul săptămînii. Toate aceste camere se aflau în directă legătură cu scena şi erau astfel situate, încît, în cazul schimbării decorurilor, să nu se producă ciocniri. Nimeni nu-i stînjenea pe ceilalţi. Decorurile se deplasau la dreapta, recuzita la stînga, mai aproape de scenă, dispozitivele electrotehnice erau duse cît mai departe de avanscenă etc. Scena însăşi era întotdeauna goală, fără nici un fel de aglomerări de obiecte şi decoruri, care se păstrau fiecare în depozitele lor de noapte. Acest lucru oferea posibilitatea ca scena să se deschidă pe toată întinderea ei. Şi scena era mare... Pe scenă erau pregătite tot felul de dispozitive pentru producerea efectelor, de exemplu, a tunetului, care, probabil că pe vremea aceea nu exista la nici un teatru. Acest dispozitiv era o orchestră întreagă, care consta din patru-cinci aparate de produs tunetul : tobe, scînduri, pietre căzătoare, care produc trosnetul cel mai puternic, cea mai înaltă şi viguroasă notă din bubuitul tunetului.

Anton Pavlovici Cehov se interesa intens de toate detaliile şi perfecţionările teatrului şi se supăra foarte cînd uitam să-l anunţăm şi începeam probele fără el. Voia să pătrundă în toate amănuntele vieţii teatrului, pe care o iubea în toată complexitatea aparatului ei greoi, în toată complexitatea organizării ei dificile. În prezenţa lui aveau loc probele de tunet şi Cehov dădea sfaturi uimitor de fine şi de preţioase, dat fiind că percepea admirabil sunetul de pe scenă.

Împărăţia din culise a actorilor a fost orînduită după planul şi principiile pe care le-am stabilit cu prilejul memorabilei întîlniri cu Nemirovici-Dancenko. Erau foaiere comode pentru bărbaţi şi femei, pentru primirea oaspeţilor, cabine pentru actori, cu tot confortul, dulapuri, biblioteci, divane şi alte mobile necesare unei locuinţe civilizate. În ce priveşte cealaltă jumătate a teatrului, destinată spectatorilor, ea era situată în clădirea veche, repa-

rată într-o oarecare măsură şi împodobită din nou în limita mijloacelor rămase după amenajarea primei jumătăţi a teatrului, destinată artei însăşi. Suma aceasta nu era prea mare şi de aceea totul se distingea printr-o mare simplitate. A trebuit să ne întindem cît ne era plapuma. Pereţii drepţi aveau borduri mici şi erau îmbrăcaţi în panel imitînd lemnul de stejar băiţuit ; ramele erau acoperite cu pînză grosolană, vopsită simplu, iar pe băncile de lemn de stejar se aflau perne. Deasupra panelului şi ramelor erau înşirate o serie de portrete mari ale scriitorilor cunoscuţi în toată lumea. Lojile şi toată mobila din sala de spectacole erau de asemeni din lemn închis la culoare, ceea ce imprima întregului teatru o austeritate aproape bisericească. În toate coridoarele erau întinse covoare pentru a se înăbuşi zgomotul. Domnea o curăţenie şi o ordine exemplare. (Inv. nr. 27.)

LINIA SOCIAL-POLITICĂ

„Doctorul Stockmann"

Pag. 298. După cuvintele : „Unii au sărit de la locurile lor, repezindu-se cu braţele întinse spre mine".

Datorită scenei joase şi lipsei orchestrei, se întindeau spre mine mîinile, sutele de mîini pe care trebuia să le strîng. Cei mai tineri săreau pe scenă şi îl îmbrăţişau pe doctorul Stockmann. Se produsese contopirea dintre actor şi spectatori, care luaseră asupra lor rolul interpretului principal în teatru... (Inv. nr. 2.)

DE LA INTUIŢIE ŞI SENSIBILITATE LA LINIA DE GEN

„Puterea întunericului"

Pag. 309. După cuvintele : „Continuînd să caut mai departe lucruri noi, nu mă puteam împăca cu felul convenţional în care era prezentat ţăranul".

Şi într-adevăr, aceluia care cunoaşte satul, Rusia, care înţelege ce înseamnă ţăranii, *întunericul* şi *puterea* lui asupra sufletului,

aceluia îi părea jignitor să vadă mujicul sau ţăranca cu talia strînsă, cu pantofi frumoşi, cu funde în cap, cu părul coafat de mîinile coaforului. (Inv. nr. 2.)

„LIVADA CU VIŞINI"

Pag. 326. După cuvintele : „...un asemenea dor însorit de viaţă şi o asemenea rîvnă de a trăi trebuie socotite ca ceva excepţional, ce depăşeşte cu mult obişnuitul".

...toate piesele lui Cehov sînt pătrunse de această năzuinţă spre o viaţă mai bună şi sfîrşesc cu încrederea sinceră în viitor. Te minunezi că o asemenea încredere dăinuie în sufletul unui om bolnav, pe moarte, care a trăit viaţa grea de poet genial.

De ce atunci bruneţii-pesimişti îşi îndreaptă atenţia numai asupra laturilor întunecate ale sufletului şi creaţiei lui şi deosebesc cu atîta sfiiciune pe cele luminoase ? Sau îl confundă oare pe dramaturg cu rolurile pe care le-a creat ? Dar pentru a-l descrie pe Ivanov nu trebuie să fii tu însuţi Ivanov. Întocmai cum pentru a-l crea pe Primar, Judecător, Zemleanika din „Revizorul", nu a fost de loc necesar ca Gogol să devină şperţar. Eu cred că lucrurile stau tocmai invers : Cehov şi Gogol i-au descris atît de pregnant pe Ivanov, pe Primar şi pe alţii tocmai pentru că ei înşişi nu erau ca ei.

Sau, poate că Cehov ar fi trebuit să lipească la piesele sale finaluri vesele în spiritul acelora cu care ne-a obişnuit cinematograful : o nuntă neaşteptată sau de mult aşteptată, o împăcare generală, o fericire familială deplină sau un alt sfîrşit voios, menit să stîrnească aplauze nesfîrşite ? Poate că atunci s-ar fi ferit de reputaţia pe care i-au creat-o bruneţii-pesimişti.

E de mirare faptul că în vremea noastră mai dăinuie atitudinea prozaică, simplistă şi rectilinie faţă de arta care sintetizează cea mai complexă viaţă a spiritului oamenilor contemporani. (Inv. Nr. 2.)

Pag. 326. După cuvintele : „Pentru mine e şi mai de neînţeles, de ce în timpurile noastre se spune despre Cehov că este învechit, şi pentru ce, în privinţa lui, mai stăruie încă părerea că n-ar fi pătruns rosturile revoluţiei şi nici pe cele ale vieţii noi create de revoluţie ?"

Căci oamenii de aceeaşi vîrstă cu el, rămaşi din epoca trecută, aceiaşi oameni cehovieni, pe care el i-a descris atît de bine au pătruns aceste rosturi ; printre ei sînt prieteni apropiaţi de-ai lui şi admiratori. Cum au înţeles mulţi dintre ei viaţa nouă, iar Cehov însuşi să nu o fi putut înţelege ? (Inv. Nr. 2.)

Pag. 326. După cuvintele : „Nu erau mulţi care să ştie să zugrăvească ca el atmosfera de neîndurat a stagnării şi să ironizeze vulgaritatea vieţii generată de această stagnare".

Cehov trebuie apreciat nu după aspectele negative ale vieţii descrise de el, pe care o critică şi o supune judecăţii publice, ci după visurile, după năzuinţele exprimate de el cu dragoste prin gura eroilor săi.

După cum o culoare întunecată este necesară pentru reliefarea uneia deschise, tot astfel laturile întunecate ale realităţii din viaţa zugrăvită de Cehov îi sînt necesare scriitorului pentru reliefarea speranţelor şi năzuinţelor luminoase.

Cehov nu se oglindeşte în culorile sumbre ci în cele luminoase ale imaginilor sale, adică nu în realitate şi viaţă, ci în vis. Cehov nu este un burghez înapoiat, ci, dimpotrivă un idealist-visător care priveşte înainte, foarte departe. Taina înţelegerii spiritului operelor sale constă tocmai într-o asemenea interpretare a creaţiei lui. Dacă pentru spectatorii pieselor lui aceasta este o pagină tristă a *trecutului*, pentru noi, artiştii care le reprezentăm pe scenă, este pagina *viitorului*, personificarea *năzuinţei eterne spre o viaţă mai bună*. Alte căi pentru înţelegerea tainiţelor sufletului lui Cehov nu există. Perceperea adevărului vieţii reale *prezente* şi încrederea sinceră în visul ideal, în *viitor*, iată cheile spre uşile secrete ale supraconştiinţei creatoare din operele lui. (Inv. Nr. 2.)

Pag. 327. După cuvintele : „Un om care a fost în stare să presimtă cu mult înainte o mare parte din înfăptuirile de acum, ar fi ştiut să şi primească înfăptuirea celor prevestite de el".

Recunoaşteţi că toate aceste calităţi şi idei ale lui Cehov nu dovedesc rămînerea lui în urmă şi neînţelegerea veacului. Dimpotrivă, ele arată că şi în situaţia noastră de acum, după revoluţie, el nu ar fi rămas în urmă.

Aşadar, nu Cehov e cel care a rămas în urmă, ci acea viaţă anostă în mijlocul căreia trăia, pe care o condamna şi pentru a

cărei schimbare mobiliza societatea. Iată de ce, acei care găsesc că Cehov e învechit, vorbesc de fapt nu despre el, ca om şi poet, ci numai despre epoca lui şi despre oamenii de atunci, printre care a trăit şi cu care, firește, trebuia să aibă de-a face în operele sale ce oglindeau epoca contemporană lui. Această epocă, viaţa ei, mulţi dintre oamenii ei sînt plictisitori, anoşti, banali, obişnuiţi, filistini ; ei sînt cenuşii şi văicăreţi. În privinţa aceasta nu pot exista două păreri. Dar printre ei, Cehov însuşi, spre surprinderea noastră, a ştiut să se menţină vesel, plin de speranţe, prevăzînd viitorul, salutîndu-l şi fiind unul din cei mai înaintaţi oameni ai epocii sale.

Nu se poate confunda personalitatea însăşi a poetului cu tema creaţiei. Scriitorul nu poate fi învinuit de faptul că şi-a oglindit bine epoca. Oare dacă el ar fi făcut prost acest lucru şi ar fi înfrumuseţat timpul său anost, ar mai fi fost recunoscut de oamenii înaintaţi şi ar mai fi fost numit idealist ? (Inv. Nr. 2.)

Pag. 330. După cuvintele: „De aceea capitolul Cehov încă nu s-a încheiat. Fără a-l fi descifrat bine, fără a fi pătruns pînă în esenţa lui, cartea a fost închisă înainte de vreme. Ar trebui, prin urmare, să fie din nou deschisă, citită şi studiată în întregime."

Abia după aceasta vom afla ce trebuie să facem mai departe în arta noastră. De Cehov nu ne putem lipsi, aşa cum nu ne putem lipsi de Puşkin, Gogol, Griboedov, Şcepkin. Ei sînt stîlpii pe care se sprijină cu toată greutatea edificiul templului nostru al artei. Scoateţi unul din stîlpii capitali şi edificiul se va prăbuşi. Va trebui să aşteptaţi Cehovi noi, pentru a-l zidi iarăşi. (Inv. Nr. 2.)

DESCOPERIREA UNOR ADEVĂRURI DE MULT CUNOSCUTE

Pag. 358. După cuvintele : „Ne temem să nu pierdem cumva vreo intrare în scenă, ne temem să nu se observe vreo neglijenţă în costum sau în grima noastră. Nu ne temem însă că vom întîrzia la procesul de identificare cu rolul şi intrăm întotdeauna în scenă fără vreo pregătire lăuntrică, goi, şi fără ruşine de goliciunea noastră sufletească".

Atunci de ce mai venim la teatru ? De ce îl mai jucăm pe Hamlet ? Oare nu pentru a ne arăta picioarele frumoase, trupul, plasticitatea, agerimea ? Oare totul să conste în aceasta ? Oare

Shakespeare să-l fi purtat în suflet pe Hamlet al său pentru ca noi să ne îmbrăcăm cît ai bate din palme în costumul lui şi să ne arătăm mulţimii picioarele, vocea şi abilitatea ? (Inv. Nr. 2.)

„VIAŢA OMULUI"

Pag. 380. După cuvintele : „...ele nu adăugaseră nimic nou artei noastre actoriceşti".

Căci chestiunea nu constă numai în a invita un pictor de stînga şi a-i comanda decorurile şi mobila care să corespundă cerinţelor ultimei mode în pictură : chestiunea nu constă nici în a scorni noi trucuri scenice într-un chip mai surprinzător, limitîndu-te în ceea ce priveşte partea actoricească la procedeele de joc perimate. E nevoie de cu totul altceva ! ! (Inv. Nr. 2.)

STUDIOUL DE OPERĂ DE PE LÎNGĂ TEATRUL MARE

Pag. 452. După cuvintele : „...concertele la care cîntau pentru a-şi cîştiga o bucată de pîine".

Pe vremea aceea erau la modă concertele, pentru că întreaga masă a publicului nou se năpustise cu lăcomie spre artă. În clădirile teatrelor şi în sălile de concert nu existau atîtea locuri cîte ar fi fost nevoie, se recurgea în diferite instituţii şi colective la organizarea unor serate particulare închise, unde erau chemaţi şi angajaţi cîntăreţii. Acolo unde dimineaţa se rezolvau probleme economice importante, seara domnea arta. În întreaga Moscovă se cînta şi se declama. Cererea de actori era uriaşă, dat fiind că noul spectator era neprefăcut şi sincer pasionat de artă. Această pasiune îi ajuta pe actori şi le dădea posibilităţi noi de cîştig. Dar aceeaşi condiţie minimaliza şi dăuna artei actorilor şi în acelaşi timp ne împiedica studiile, pentru că îi sustrăgea de la studio, pe aceia cu care pregăteam fragmentele de operă (Inv. Nr. 24.)

Pag. 457—458. După cuvintele : „spaţiul redus i-a obligat pe cîntăreţi să stea mai mult pe loc şi să se folosească intens de mimică, de mişcările ochilor, de

resursele cu tîlc ale textului, de plastică şi, în genere, de puterea de expresie a trupului lor".

Într-un asemenea spaţiu redus, trecerile şi mişcările personajelor şi punerea în scenă se făceau cu mare chibzuială şi calcul. Lucrul acesta e greu, în special pentru cei lipsiţi de experienţă pe scenă şi cărora le place să joace folosind picioarele. Lor li se pare că nu e îngăduit să stea locului, pentru că în acest caz, spectatorul se va plictisi şi sînt bucuroşi să-l distreze mişcîndu-se fără încetare, mişcări pe care le fac de preferinţă cu picioarele. A trebuit să se reducă nu numai trecerile de prisos, dar chiar şi mişcările de prisos. Am mers mai departe şi am redus toate gesturile inutile, menţinînd numai acţiunile propriu-zise. Această economie de mişcări era ridicată de mine la rangul unui principiu şi mi-a ajutat să renunţ la gesturile bine cunoscute şi ridiculizate de Vampuka.

Ritmicitatea care s-a pus de asemeni la baza punerii în scenă şi a jocului actorilor implica nu o acţiune simplă, ci una conjugată cu muzică, o acţiune care explica şi completa muzica, dezvăluindu-i sensul ei lăuntric.

Aducerea acţiunii, muzicii, cîntului, vorbirii şi a trăirii înseşi la un singur ritm constituia forţa principală a spectacolului. Aici era vorba nu numai de ritmul exterior al mişcării, ci mai cu seamă de ritmul lăuntric al trăirii ; nu de ritmul cu care se ridica mîna sau se înainta piciorul ci de ritmul centrului motor interior — al muşchilor care reproduceau această mişcare a mîinilor şi a picioarelor. Dimensiunile cărţii nu-mi îngăduie să vorbesc amănunţit despre importanţa ritmului interior şi despre căutările pe care le-am întreprins în această direcţie. Mă voi limita numai să specific faptul că vorbind despre ritm înţeleg tocmai acest ritm interior. (Inv. Nr. 22.)

Pag. 458. După cuvintele : „...toate acestea laolaltă au evocat atmosfera liniştită de la ţară, sub ale cărei auspicii trebuia să ia naştere chiar de la prima întîlnire a eroilor, dragostea Tatianei pentru Oneghin".

Dar au sosit musafirii şi totul s-a schimbat. Bătrînele, însufleţite, au prins să se frămînte cu treburile gospodăriei, lăsîndu-i pe musafiri în grija fetelor. Două capete micuţe de femei se uită cu emoţie şi curiozitate de după coloane la Oneghin şi la Lenski, vizitatorii, care la rîndul lor se ascund după alte coloane, în partea cealaltă, şuşotind şi uitîndu-se la domnişoarele drăguţe de la ţară,

pentru care „venit-a vremea dragostei". Se lasă noaptea, la ferestre se aprind luminile. Masa de ceai cu samovarul este luminată de o lampă şi te îmbie să intri în casă. Pe treptele terasei s-au adăpostit Olga cu Lenski şi în întuneric, pe furiş, el îi sărută mîna pentru prima oară. Tatiana, plină de emoţie, nu-şi mai găseşte liniştea şi se plimbă prin grădină cu Oneghin. Bătrînele, care s-au plictisit să le aştepte pe fete şi pe musafiri, au ieşit pe terasă şi au surprins scena de dragoste, s-au tulburat şi i-au gonit pe toţi în casă să bea ceai. Se vede cum în sufragerie toţi se aşază în jurul mesei. (Inv. Nr. 24.)

Pag. 458. După cuvintele: „În scena balului, cu coloritul ei muzical atît de caracteristic, ce avea loc în casa lui Larin, am reuşit să îmbinăm ritmul cu naturaleţea mişcărilor. Momentul culminant al scenei cuprinde izbucnirea şi precipitarea conflictului dintre Lenski şi Oneghin".

...adică dragostea dintre Lenski şi Olga, cochetăria ei cu Oneghin şi, ca răspuns, curtea pe care acesta o face, din lipsă de altceva şi din plictiseală, logodnicei prietenului. Atunci cînd scena de masă a balului e pusă, după obicei, încîlcit în scenă, această linie principală a actului se pierde din pricina înghesuielii generale, a vălmăşagului şi a celorlalte atribute ale banalelor scene de masă cu cor. Trebuiau aduse scenele cu personajele principale în faţă şi toată mulţimea care serveşte numai drept fundal pentru eroii principali ai operei, trebuia scoasă din avanscenă. În acest scop am amenajat sala de bal în spatele coloanelor şi în spatele arcadei, pe o podea puţin ridicată, iar în avanscenă am pus o masă imensă cu samovar şi cu un belşug de bucate de tot felul din conacul moşierului Larin.

La această masă şedeau provincialii plictisiţi — musafirii invitaţi la balul dat de Larin: moşieri în fracuri de toate culorile, bătrîne bîrfitoare cu bonete, fiicele lor, tinere domnişoare din provincie, doamne şi tineri cavaleri. În depărtare, în timpul introducerii din primul act cu leit-motivul darului de dragoste şi al emoţiei Tatianei, se vedea cum ea îl examinează cu grijă de după colţ pe Oneghin, căutînd să rămînă neobservată. Această introducere de la începutul actului era interpretată la noi nu cu cortina închisă, ci cu cortina deschisă şi era ilustrată prin acţiunea actorilor înşişi. Pe de o parte, lucrul acesta servea acţiunea propriu-zisă şi introducea şi pregătea bine în acest scop, în vederea acţiunii, atît pe actori cît şi pe spectatori, iar pe de altă parte, slujea drept un bun exerciţiu

scenic pentru elevi. În felul acesta, ilustrarea introducerii se săvîrşea şi din motive artistice, şi din motive pedagogice.

Conform partiturii operei, oaspeţii plictisiţi aud în depărtare sunetele orchestrei, adusă la bal de Rotnîi. Se produce o însufleţire. Corul îi mulţumeşte gazdei. („Iată ce surpriză, nu v-aţi aşteptat de fel", — cîntă ei.) Moşierii se apropie în grupuri spre mîna ei în melodia gravă, ca şi mersul lor, din partea de bas a corului. Domnişoarele vin în fugă şi şoptesc ceva mamelor şi mătuşilor lor în pasajele uşoare, ca o fluturare, ale instrumentelor de coarde din orchestră şi din acompaniament. Apoi, apare Rotnîi însuşi, păşind, salutînd şi întorcîndu-se milităreşte în tactul muzicii, înconjurat de ciripitul tinerelor domnişoare, care îi mulţumesc pentru orchestră. Se aud sunetele valsului şi toţi ies în acest ritm de la masa de ceai şi trec în sală. În faţă vin cavalerii cu doamnele pe care le-au invitat la dans. Mămicile şi mătuşicile, cu paşi mărunţi, se grăbesc în ritm de vals tot într-acolo pentru a-şi admira fiicele. Pe una din ele caută să o convingă un bătrîn moşier, care ar fi vrut să-şi amintească de tinereţe şi să arate copiilor cum dansa el cu mama lor pe vremuri. În timp ce toţi dansează în sală, în avanscenă îşi termină ceaiul şi bîrfesc cumetrele. Olga vine în grabă iar în spatele ei, logodnicul, Lenski care nu rămîne în urmă nici cu un pas. În avanscenă, chiar sub nasul lui, Oneghin o ia pe Olga şi dansează cu ea, pentru a-i face în ciudă prietenului. Valsul s-a terminat şi toată mulţimea împreună cu Trike se reîntorc şi-şi ocupă locurile în jurul mesei de ceai. În loc să ţină o cuvîntare, francezul îi cîntă o urare sărbătoritei. Mulţimea întreagă îl aplaudă în tact şi ritm, bătînd din palme în tact sau sincopat tot felul de măsuri ritmice posibile — unii în pătrimi, alţii în optimi, şaisprezecimi etc. (Inv. Nr. 23.)

BILANŢ ŞI PERSPECTIVE DE VIITOR

Pag. 480. După cuvintele: „Cum aş putea împărtăşi generaţiilor tinere rezultatele activităţii mele, prevenindu-le în privinţa unor greşeli inerente lipsei lor de experienţă ?"

Cunosc un singur mijloc pentru a lupta cu această situaţie ucigătoare pentru teatru: aceasta constă în a expune într-un sistem

unitar tot ceeace am dobîndit prin îndelungi căutări şi astfel a da în mîinile actorilor care năzuiesc spre scenă un ghid, o serie întreagă de exerciţii, care să le arate practic cum pe calea muncii asupra lor înşişi şi asupra materialului pe care îl oferă rolul, actorul poate crea condiţiile favorabile pentru o inspiraţie scenică autentică şi astfel să o provoace în momentele necesare pentru arta lui. (Inv. Nr. 29.)

NOTE

1 Străbunicii lui K. S. Alexeev (Stanislavski) din partea tatălui se trăgeau dintr-o familie de țărani din gubernia Iaroslavl. Străbunicul lui, iobag, fusese eliberat în prima jumătate a secolului al XVIII-lea și-și făcuse la Moscova o fabrică de fire de aur. Tatăl lui K. S. Stanislavski, *S. V. Alexeev* (1836—1893), a lucrat de la vîrsta de patrusprezece ani în cadrul administrației acestei fabrici, iar ulterior a condus întreaga întreprindere („Asociația Vladimir Alexeev"). În 1859, S. V. Alexeev s-a căsătorit cu *E. V. Iakovleva* (1841—1904).

Cu privire la familia Alexeev, vezi amintirile surorilor lui K. S. Stanislavski — Z. S. Sokolova și A. S. Steker și ale fratelui său, V. S. Alexeev, în culegerea „Despre Stanislavski", ed. V.T.O., Moscova, 1848.

2 *Doamna B.* — Bostangioglo, Alexandra Mihailovna.

3 *Mătușa Vera* — Sapojnikova, Vera Vladimirovna, sora mai mare a tatălui lui K. S. Stanislavski.

4 *Moreno, Mariani* și *Inzerti* — clovni muzicali.

5 *Karpakova, Polina Mihailovna* — balerină la Teatrul Mare.

6 Kukina, Evdokia Alexandrovna a trăit în casa familiei Alexeev între anii 1867—1874. În dedicația de pe fotografia oferită E. A. Kukinei, K. S. Stanislavski a numit-o „primul meu regizor".

7 „Nimfa și pescarul" — balet fantastic în trei acte și cinci tablouri: libretul de Perrault, muzica de Pugno.

3 „Corsarul" — balet în patru acte şi cinci tablouri: libretul de Saint-Georges şi Mazilier după poemul lui Byron, muzica de Adam.

9 „Robert şi Bertram" sau „Cei doi hoţi" — balet comic în trei acte şi şase tablouri; libretul de Augé, muzica de Schmidt şi Pugno.

10 *Kuzma (Kozma) Prutkov* — pseudonimul colectiv al scriitorilor A. K. Tolstoi şi fraţii A şi V. Jemciujnikov. Lucrările lui Prutkov au început să apară în deceniul 1850—1860. Prin figura lui Kozma Prutkov, autorii au creat tipul birocratului încrezut de pe timpul lui Nicolae, care socotea că fiecare cuvînt rostit de el este un adevăr vrednic de a fi împărtăşit tuturor. Expunerile lui Kozma Prutkov sînt învăluite de obicei în forma unor reflecţii profunde şi bombastice. Kozma Prutkov apare ca autor de versuri, fabule, piese, aforisme etc. Masca lui Kozma Prutkov dădea autorilor posibilitatea de a ridiculiza fenomenele reacţionare din viaţa literară şi publică din Rusia lui Nicolae. Multe din aforismele lui Prutkov au intrat în vorbirea curentă („nu poţi cuprinde necuprinsul", „a pătrunde în fondul chestiunii" etc.)

11 Serviciul militar obligatoriu a fost introdus în Rusia în anul 1874.

12 K. S. Stanislavski şi fratele său, Vladimir Sergheevici, au intrat în anul 1875 la liceul clasic Nr. 4 din Pokrovka.

13 Extemporalul era o probă scrisă care consta în traducerea unui text din limba rusă într-o limbă veche (greacă sau latină).

14 În anul 1878, K. S. şi V. S. Alexeev s-au mutat la Institutul de limbi orientale „Lazarevski" unde primele opt clase corespundeau cursurilor liceului clasic.

15 *Coquelin, Benoît Constant* (1841—1909) — vestit actor comic francez a cărui măiestrie era tipică pentru „arta reprezentării". A făcut multe turnee în Rusia. Cartea lui intitulată „Arta actorului" a fost tradusă în limba rusă şi a făcut mai multe ediţii. K. S. Stanislavski îi recunoaşte meritele lui Coquelin, şi subliniază superioritatea interpretării lui Şumski, dat fiind că arta remarcabilului actor rus era o „artă a trăirii".

K. S. Stanislavski a caracterizat aceste două curente teatrale principale, arta reprezentării şi arta trăirii, în cartea sa „Munca actorului cu sine însuşi" (partea întîi, capitolul „Arta scenică şi meşteşugul scenic"), precum şi în capitolele cărţii neterminate închinată celor trei curente din arta teatrului (vezi culegerea „*K. S. Stanislavski.* Articole, cuvîntări, discuţii, scrisori". „Iskusstvo", Moscova, 1953, pag. 450—476).

16 Remarcabila artistă a Teatrului Mic, N. M. Medvedeva (1832—1899) a manifestat un viu interes pentru activitatea Societăţii de artă şi literatură.

K. S. Stanislavski a recurs în repetate rînduri la ajutorul ei în activitatea sa creatoare şi s-a folosit de indicaţiile şi sfaturile ei (vezi amintirile scrise de M. F. Andreeva în culegerea „Despre Stanislavski" pag. 226—230). N. M. Medvedeva preţuia mult talentul lui Stanislavski şi încă în 1896 îi spunea că *„este dator să facă ceva pentru teatru"*, că numele lui *„trebuie să rămînă în istorie"* (Vezi culegerea „Despre Stanislavski", pag. 72).

17 Spectacolul cu „Fata fără zestre" de A. N. Ostrovski pomenit de K. S. Stanislavski s-a dat la Nijni-Novgorod la Teatrul Municipal, la 20 martie 1894.

18 K. S. Stanislavski i-a oferit M. N. Ermolovei cartea sa „Viaţa mea în artă" cu următoarea dedicaţie: „Mîndriei teatrului rusesc, Geniului Mondial, Marii, neuitatei, nețărmurit de iubitei Maria Nikolaevna Ermolova din partea adoratorului, a îndrăgostitului credincios, a admiratorului entuziast, a elevului recunoscător şi a prietenului devotat, din toată inima, K. Alexeev (Stanislavski) 1926, 22, IX".

19 Teatrul din Liubimovka a fost construit în 1877. Sora lui K. S. Stanislavski, A. S. Alexeeva (căsătorită Steker) scrie în amintirile ei: „Sala de spectacol avea două rînduri de ferestre, galerie pentru cor, arcadă şi spaţiu pentru scenă (care a rămas aşa neschimbată); de-a lungul unui coridor lung se aflau patru încăperi, cabinele actorilor care aveau o uşă ce dădea în afară, ca o ieşire pentru actori" (vezi „Despre Stanislavski", pag. 30).

20 *Sekar-Rojanski, Anton Vladislavovici* — cîntăreţ de operă, tenor. Activitatea lui artistică şi-a atins apogeul pe vremea cînd cînta la opera lui S. I. Mamontov. Mai tîrziu a fost profesor la conservatorul din Moscova.

21 *Olenin, Piotr Sergheevici* — cîntăreţ de operă, bariton. Între anii 1900—1903 a cîntat la Teatrul Mare. Mai tîrziu a fost regizor la opera particulară a lui S. I. Zimin, la Teatrul Mare şi la Teatrul Mariinski.

22 *Alexeev, Vladimir Sergheevici* (1861—1939) — fratele mai mare al lui K. S. Stanislavski, era înzestrat cu aptitudini muzicale şi făcea parte din cercul Alexeev (vezi capitolul „Cercul Alexeev") mai ales ca muzician. Mai tîrziu, cînd a luat în mîinile sale conducerea treburilor firmei Alexeev, îşi închina muzicii şi teatrului numai timpul său liber. A făcut parte din orchestra Societăţii amatorilor de muzică orchestrală, vocală şi de cameră în care cînta la cornet cu piston iar uneori a activat şi în calitate de regizor de operă. Astfel, în stagiunea 1910/1911, a pus în scenă la teatrul Zimin opera „Madame Butterfly" („Cio-Cio-San") de Puccini. După Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, V. S. Alexeev a lucrat împreună cu K. S. Stanislavski la Studioul

de operă al Teatrului Mare, iar apoi la Teatrul de Operă „Stanislavski" în care a fost regizor şi profesor de ritm pînă la sfîrşitul vieţii sale. În 1935, V. S. Alexeev a fost distins cu titlul de artist emerit al R.S.F.S.R.

23 *Alexeeva, Zinaida Sergheevna* — căsătorită *Sokolova* (1865—1950), sora lui K. S. Stanislavski a participat activ la cercul Alexeev. După moartea tatălui, împreună cu soţul ei, doctorul K. K. Sokolov, s-a mutat la ţară, în satul Nikolskoe din fosta gubernie Voronej. Aici, cei doi Sokolov au organizat un cerc de amatori recrutaţi din rîndurile intelectualităţii locale şi din ţărani şi au desfăşurat o amplă activitate culturală şi educativă. În stagiunea 1912—1913, Z. S. Alexeeva a jucat la Teatrul de Artă rolul reginei din „Hamlet" şi rolul Libanovei din „Unde-i aţa mai subţire acolo se rupe". Din anul 1919, Z. S. Alexeeva devine ajutorul cel mai apropiat al lui K. S. Stanislavski în activitatea lui pedagogică. A predat şi a regizat la Studioul de operă al Teatrului Mare, apoi la Teatrul de operă „Stanislavski". La Studioul de dramă şi operă al lui Stanislavski, Z. S. Alexeeva a desfăşurat o intensă muncă de pregătire a profesorilor „sistemului". În anul 1935, Z. S. Sokolova a fost distinsă cu titlul de artistă emerită a R.S.F.S.R.

24 Meditatorul lui K. S. Stanislavski a fost Lvov, Ivan Nikolaievici, pe vremea aceea student la Universitatea din Moscova. Mai tîrziu, după ce a terminat Şcoala de Artilerie şi Academia Marelui Stat Major, a servit în armată. E. N. Semianovskaia, în notele sale la culegerea „Despre Stanislavski", comunică din spusele lui V. S. Alexeev că unele trăsături ale lui Lvov au fost folosite de Konstantin Sergheevici Stanislavski la crearea figurii lui Verşinin din „Trei surori" (vezi „Despre Stanislavski", pag. 64).

25 *Muzil, Nikolai Ignatievici* (1841—1906) — actor al Teatrului Mic, unul din cei mai buni interpreţi ai rolurilor de caracter din piesele lui A. N. Ostrovski.

26 În vodevilul „Bătrînul matematician sau Apariţia cometei într-un oraş, reşedinţă de judeţ", Stanislavski, pe atunci în vîrstă de 14 ani, a interpretat rolul profesorului de matematici în retragere, Stepan Stepanovici Molotov, iar în vodevilul „Ceaşca de ceai", rolul funcţionarului Stukolkin.

27 *Gremislavski, Iakov Ivanovici* (1864—1941) — maestru grimeur. A lucrat la Cercul Alexeev, la Societatea de artă şi literatură, iar apoi la Teatrul de Artă din Moscova, de la înfiinţarea lui pînă la sfîrşitul vieţii. K. S. Stanislavski şi V. I. Nemirovici-Dancenko au preţuit foarte mult arta lui I. I. Gremislavski, cu ajutorul căreia actorul crea personajul. În anul 1933, I. I. Gremislavski a fost distins cu titlul de Erou al Muncii. În anul 1937, a fost decorat cu ordinul Drapelul Roşu al Muncii.

28 În vodevilul „Coarda sensibilă" K. S. Stanislavski interpreta rolul filozofului Califourchon, iar în „Taina femeii" — rolul studentului parizian Megriot. Programul primei reprezentații cu aceste vodeviluri s-a păstrat scris de mînă de K. S. Stanislavski și datat : „Liubimovka, vara anului 1881".

29 Ajutorul muzicii la opereta „Cunoaște-ți lungul nasului și nu ți-l vîrî unde nu-ți fierbe oala" era Feodor Alexeevici Kașkadamov, prietenul din adolescență al lui K. S. Stanislavski. Spectacolul a avut loc la 24 august 1883 la Liubimovka. Rolul postașului Lorenzo a fost jucat de K. S. Stanislavski.

30 K. S. Stanislavski se referă la renumitul actor de operetă A. D. Davîdov (vezi cartea lui *K. S. Stanislavski*, „Însemnări despre artă", „Iskusstvo", Moscova-Leningrad, 1939, pag. 18).

31 În piesa „Un domn practic" de V. Diacenko, K. S. Stanislavski interpreta rolul studentului Pokzovțev.

32 K. S. Stanislavski a ocupat postul unuia din directorii Societății Muzicale Ruse și ai Conservatorului, de la sfîrșitul anului 1885 pînă în anul 1888. Despre activitatea lui K. S. Stanislavski în calitate de director al Societății Muzicale Ruse, vezi cartea lui G. Kristi „Munca lui Stanislavski în teatrul de operă", „Iskusstvo", Moscova, 1952 (capitolul „Între zidurile Conservatorului din Moscova").

33 *Safonov, Vasili Ilici* (1852—1918) — eminent dirijor și pianist. Din anul 1885 profesor, iar din 1889, director al Conservatorului din Moscova. Activitatea lui pedagogică a avut o mare însemnătate pentru dezvoltarea școlii de pian ruse.

34 *Erdmannsdoerfer, Max* — între anii 1882—1890 a fost prim-dirijor al Societății Muzicale Ruse. Cu toată cultura lui muzicală înaltă Erdmannsdoerfer n-a știut să aprecieze muzica națională rusă. Din această cauză, directorii Societății Muzicale Ruse și în special P. I. Ceaikovski și S. I. Taneev au fost nevoiți în decurs de mulți ani să ducă o luptă dîrză pentru un repertoriu rusesc în concertele Societății. Ruptura definitivă dintre directorii Societății Muzicale Ruse și Erdmannsdoerfer a fost provocată de faptul că el s-a opus organizării concertului cu lucrări de Musorgski și Glazunov (vezi *S. Vasilenko*, „Pagini de amintiri", Muzghiz 1947, pag. 45—47).

35 În salutul său adresat Conservatorului din Moscova din 15 martie 1927, K. S. Stanislavski scria : „Conservatorul și Societatea Muzicală Rusă au jucat un mare rol în viața mea artistică și de aceea eu cinstesc cu admirație memoria răposaților militanți din cadrul acestor instituții".

36 K. S. Stanislavski comite aici o greşeală. Era a o suta una reprezentaţie a „Demonului" dată în beneficiul lui K. F. Valţ (22 septembrie 1886).

37 *Rubinştein, Nikolai Grigorievici* (1835—1881) — vestit muzician, pedagog, eminent pianist, dirijor, fondatorul filialei de la Moscova a Societăţii Muzicale Ruse (1860), întemeietorul şi directorul claselor de muzică de la Moscova (1863), iar mai tîrziu al Conservatorului de la Moscova (1866).

38 *Rossi, Ernesto* (1829—1896) — renumit tragedian italian ; a jucat în special rolurile repertoriului shakespearian. A întreprins turnee în Rusia în anii 1877, 1878, 1890/91 şi în 1894.

39 Sala de spectacole din casa tatălui lui K. S. Stanislavski de lîngă Krasnîie vorota (Sadovaia-Cernogreazskaia, nr. 8) a fost construită în anul 1883.

40 Spectacolul „Javotte" (muzica de Jonas) a avut loc la 28 aprilie 1883 în casa Alexeev la Moscova. Rolul hoţului Nic l-a jucat K. S. Stanislavski. După cuvintele lui, în acest rol, el l-a imitat pe A. I. Cernov (cunoscut cîntăreţ de operetă şi mai tîrziu de operă). În rolul ducelui, a apărut cîntăreţul profesionist I. V. Liubimov.

41 „Regele Candavl" — balet în patru acte şi şase tablouri : libretul de Saint-Georges şi M. Petipa, muzica de Pugno.

42 În scrisorile lui S. Şcepkin către N. V. Gogol, S. V. Şumski, A. I. Şubert şi P. V. Annenkov, sînt cuprinse cele mai de seamă enunţări privitoare la arta dramatică, pe care Şcepkin o vedea ca o artă a adevărului vieţii. În scrisorile către elevii săi, S. V. Şumski şi A. I. Şubert, din 27 martie 1948, Şcepkin le dă sfaturi artistice preţioase subliniind cît de important este pentru actor, pentru crearea imaginilor scenice, să observe viaţa zi de zi, să muncească fără preget, să-şi desăvîrşească măiestria. Scrisorile lui M. S. Şcepkin au fost publicate în repetate rînduri. Ultima ediţie a „Însemnărilor" şi a scrisorilor lui M. S. Şcepkin a apărut în anul 1952 *(M. S. Şcepkin*, „Însemnări. Scrisori". „Iskusstvo", Moscova).

43 *Davîdov, Vladimir Nikolaevici* (1849—1925) — remarcabil actor rus, artist al poporului al republicii. Începîndu-şi activitatea sa scenică în provincie între anii 1880—1924, Davîdov a fost actor al Teatrului Alexandrinski, iar în ultimul său an de viaţă a jucat la Teatrul Mic din Moscova. Davîdov a creat admirabile figuri realiste din repertoriul clasic rus — din piesele lui Griboedov, Gogol, Ostrovski, Turgheniev, Cehov şi ale altor dramaturgi ruşi. Davîdov a fost un mare pedagog în teatru.

44 „La examen", în prezenţa Fedotovei şi a lui Pravdin, notează K. S. Stanislasvki în jurnalul său, am recitat două poezii : 1) „La moartea lui Na-

poleon" (probabil „Napoleon" de Puşkin — N. red. ruse) şi 2) „Testament" (de Lermontov — N. red. ruse.) (vezi „Însemnări despre artă" pag. 21). K. Stanislavski a intrat la Şcoala de teatru din Moscova în octombrie 1885.

45 *Lentovski, Mihail Valentinovici* (1843—1906) — actor şi impresar de vază. Şi-a început viaţa artistică în provincie şi s-a bucurat de mare succes în vodeviluri şi operete. Începînd din anul 1876, s-a ocupat de activitate regizorală şi de impresariat. A arendat la Moscova grădina „Ermitage" şi a construit acolo două teatre : unul pentru operete, altul pentru feerii („Anteu"). Spectacolele lui Lentovski se distingeau prin luxul extraordinar, prin abundenţa a tot felul de trucuri şi efecte şi erau făcute în special pe gustul puţin exigent al publicului filistin. Cu toate acestea, toate întreprinderile lui sufereau eşecuri din cauza nepriceperii în conducerea treburilor financiare. La sfîrşitul deceniului 1890—1900, M. V. Lentovski era regizor-asistent la opera particulară a lui S. I. Mamontov.

46 Spectacolul şi petrecerea au avut loc la Liubimovka la 18 august 1884. Au fost prezentate opereta „Nitouche" de Hervé în care K. S. Stanislavski interpreta rolul lui Floridor şi actul I din opereta „Mascota" de Audran.

47 Opereta „Lily" de Hervé a fost pusă pentru prima oară în scenă la 18 februarie 1886. Rolul lui Pleinchard era interpretat de K. S. Stanislavski.

48 Premiera operetei „Micadoul" de compozitorul englez Sullivan a avut loc la 18 aprilie 1887 în casa Alexeev de lîngă Krasnîie vorota. Rolul prinţului Nanki-Pu îl interpreta K. S. Stanislavski. Era ultima punere în scenă a Cercului Alexeev. În „Moskovski listok" a apărut prima recenzie din tot timpul cît a existat Cercul Alexeev, care sublinia „armonia şi interpretarea corală a scenelor de masă", „vitalitatea" soliştilor, printre care „primul loc l-a ocupat, prin vocea-i frumoasă şi frazarea inteligentă K. A-v".

49 Comedia într-un act „O nenorocire de ordin special" (traducere din limba germană) a fost jucată pentru prima oară la 28 aprilie 1883. (K. S. Stanislavski comite o inexactitate numind această punere în scenă „următoare" după „Micadoul"). Rolul doctorului Nilov îl interpreta K. S. Stanislavski. „...l-am imitat pe Lenski atît de reuşit, scrie Stanislavski, încît am fost aplaudat de cinci ori la scenă deschisă", „Însemnări despre artă" pag. 17).

50 Cercul Mamontov a fiinţat între anii 1878—1893. În ziua deschiderii cercului, 31 decembrie 1878, K. S. Stanislavski a participat la tablourile vivante („Judith şi Olophern") ; următoarea lui apariţie a avut loc la 29 decembrie 1879 cînd a jucat un mic rol de tînăr patrician în tragedia „Două lumi"

de D. N. Maikov. După o lungă întrerupere, la 6 ianuarie 1890, K. S. Stanislavski a jucat în piesa „Regele Saul" de S. I. şi S. S. Mamontov, în rolul lui Samuel, judecător al Israelului. (În jurnalul lui K. S. Stanislavski, se descrie acest spectacol. Vezi „Însemnări despre artă" pag. 82)

51 Caracterizarea lui Savva Ivanovici Mamontov făcută în cartea „Viaţa mea în artă" este completată în amintirile lui K. S. Stanislavski, scrise în 1918, cu prilejul morţii lui Mamontov. „E greu să cuprinzi şi să apreciezi marele lui talent, firea-i complexă, viaţa-i frumoasă, activitatea-i multilaterală... El a fost un admirabil exemplu de fire creatoare pur rusească", spune K. S. Stanislavski (vezi *V. S. Mamontov.* Amintiri despre artiştii ruşi, Ed. Academiei de Arte a U.R.S.S., 1950, pag. 55—63.)

A. M. Gorki, care l-a cunoscut personal pe Mamontov, i-a apreciat cu osebire importanţa ce a avut-o pentru arta rusă : „Mamontov ştia care sînt oamenii de talent, căci toată viaţa şi-a trăit-o în mijlocul lor ; pe mulţi dintre ei, ca pe Feodor Şaliapin, Vrubel, Victor Vasneţov, şi nu numai pe aceştia, i-a pus pe picioare şi apoi chiar el însuşi era un om excepţional de înzestrat, demn de invidiat" (M. Gorki, Opere alese în treizeci de volume, vol. 17, 1952, pag. 78).

52 *Zucchi, Virginia* — balerină italiană. A venit pentru prima dată în Rusia în vara anului 1885, la invitaţia lui M. V. Lentovski ca să joace în feeria „Călătorie în lună". Între anii 1885—1888, a jucat pe scena Teatrului Mariinski din Petersburg. Mai tîrziu, cînd şi-a înfiinţat o trupă de balet proprie, a întreprins turnee în Rusia.

53 *Komissarjevski, Feodor Petrovici* (1838—1905) — după ce a terminat conservatorul de la Milano a cîntat la început în Italia, şi din anul 1863 în Rusia. În interpretarea ariilor de operă, îmbina măiestria vocală cu tratarea realistă a imaginilor. Între anii 1883—1895, a fost profesor la Conservatorul din Moscova.

54 Spectacolul cu „Norocosul" de V. I. Nemirovici-Dancenko a avut loc la Moscova în primăvara anului 1892. Nu se cunoaşte data precisă (după jurnalele lui V. V. Lujski ar fi fost 27 martie). Afară de G. N. Fedotova şi O. O. Sadovskaia, la acest spectacol au mai jucat şi A. A. Iablocikina şi alţii. K. S. Stanislavski interpreta rolul pictorului Boguciarov.

55 La Reazan, piesa „Norocosul" de V. I. Nemirovici-Dancenko în care a jucat şi K. S. Stanislavski, a fost reprezentată la 22 martie 1892.

56 *Fedotov, Alexandr Alexandrovici* (1863—1909) — a jucat la Societatea de artă şi literatură sub pseudonimul Filippov. Începînd din anul 1893, a fost

artist al Teatrului Mic, interpretînd roluri de caracter. A predat la Şcoala Muzicală dramatică a Societăţii filarmonice.

57 În arhiva lui K. S. Stanislavski există o descriere a unui asemenea spectacol, care a avut loc la 10 decembrie 1884 în casa negustorilor Korzinkin din Moscova «... a trebuit să joc rolul lui Podkolesin din „Căsătoria" lui Gogol, scrie K. S. Stanislavski. După cum se ştie, în ultimul act al piesei, Podkolesin iese pe fereastră. Scena pe care avea loc spectacolul era atît de mică încît cînd am ieşit pe fereastră, am fost nevoit să calc pe un pian, aflat în culise. Firește că am spart capacul şi am rupt cîteva coarde. Nenorocirea consta în faptul că spectacolul era un preludiu plictisitor la dansurile vesele care aveau să urmeze. Tot farmecul şi rostul seratei consta în cotilion şi în dansurile care erau aşteptate după spectacol." Mai departe, K. S. Stanislavski povestește că la ora aceea tîrzie de miez de noapte, nu s-a putut găsi un meşter care să repare pianul şi Stanislavski a fost silit să cînte dansurile toată noaptea. „Acesta a fost unul din cele mai vesele baluri, îşi aminteşte K. S. Stanislavski, dar, firește, nu pentru mine." (Muzeul M.H.A.T., K.S. nr. 28.)

58 Amintindu-şi despre spectacolele de amatori de la „Sekretarevka" (Teatrul lui Sekretarev de pe Nijniaia Kislovka) V. S. Alexeev scrie că „în mijlocul celor lipsiţi de talent, se remarca un tînăr înzestrat, Alexei Feodorovici Markov (care tîrziu ajunsese doctor) ; vioiul şi talentatul Markov juca sub numele de Stanislavski (vezi culegerea „Despre Stanislavski", pag. 51—52). K. S. Alexeev s-a produs pentru întîia oară sub pseudonimul Stanislavski la 3 martie 1884, în comedia lui V. Krîlov „Bucăţica delicioasă" în rolul lui Bardin. Spectacolul s-a jucat la teatrul lui Sekretarev.

59 *Artiom (Artemiev), Alexandr Rodionovici* (1842—1914) — s-a întîlnit cu K. S. Stanislavski pentru prima dată la 15 noiembrie 1887 în spectacolul „Maioreasa" de I. Spajinski, pus în scenă la cercul muzical dramatic de amatori la teatrul lui Moşnin. A. R. Artiom a jucat rolul maiorului în rezervă Terehov, iar K. S. Stanislavski rolul arendaşului morii lui Kariaghin.

K. S. Stanislavski l-a atras pe talentatul actor amator (A. R. Artiom era profesor de caligrafie şi desen) să joace în spectacolele Societăţii de artă şi literatură. În 1898, Artiom a intrat în trupa Teatrului Popular de Artă de la Moscova. Cele mai bune realizări ale lui Artiom de la Teatrul de Artă au fost : Bogdan Kuriukov („Ţarul Feodor Ioannovici"), Şamraev („Pescăruşul"). Teleghin („Unchiul Vanea"), Cebutîkin („Trei surori"), Firs („Livada cu vişini"), Percihin („Micii burghezi"), Actorul („Azilul de noapte"), Akim („Puterea întunericului"), Kuzovkin („Parazitul") şi altele.

În arhiva literară a lui K. S. Stanislavski, s-a păstrat următoarea schiţă de portret a artistului A. R. Artiom :

«Artiom era unul din cei mai încîntători artişti pe care i-am văzut. Toate creaţiile lui, ca şi el însuşi, ar trebui modelate şi puse alături în vitrină sau pe un raft, sau cămin. Era sculptural... Sub chipul lui simpatic şi hazliu se ascundea un suflet delicat, poetic şi frumos, de adevărat artist. Artiom era una din acele personalităţi pregnante pe care nu le întîlneşti de două ori în viaţă. Poate că se vor găsi actori mai buni, dar unul ca Artiom nu va mai exista niciodată. Nu-i de mirare că noi toţi, şi V. I. Nemirovici-Dancenko, şi Cehov, şi toţi cei care l-am cunoscut... am apreciat la el faptul că este un excelent „*unicum*"» (Muzeul M.H.A.T., K.S. nr. 256.)

60 *Samarova, Maria Alexandrovna* (1852—1919) — a luat parte la crearea spectacolelor Societăţii de artă şi literatură şi a jucat din anul 1898 la Teatrul de Artă. Rolurile principale jucate de Samarova au fost : Volohova („Ţarul Feodor Ioannovici"), Marina („Unchiul Vanea"), Anfisa („Trei surori"), Kvaşnia („Azilul de noapte"), Zinaida Savvişna („Ivanov"), Hliostova („Prea multă minte strică"), Glumova („Orice naş îşi are naşul") şi altele.

Despre Samarova, K. S. Stanislavski scria :

«M. A. Samarova era în tinereţe o femeie încîntătoare, slăbuţă şi picantă, iar spre bătrîneţe o femeie foarte grasă, respectabilă, îndrăzneaţă în crearea personajelor şi în interpretarea lor, dînd întotdeauna dovadă de mare talent, umor şi inteligenţă. Spre bătrîneţe, i se spunea Medvediha * ; aşa o tachinau prietenii ei actorii, căci semăna cu răposata Nadejda Mihailovna (Medvedeva. N. red. ruse). Această asemănare se manifesta prin faptul că atît în ea cît şi în talentul ei era ceva puternic, bogat, mare, temeinic. Chiar şi la bătrîneţe, cînd se machia pentru un rol de tînără (ca, bunăoară în piesa lui V. I. Nemirovici-Dancenko „Visuri"), era foarte frumoasă pe scenă. Putea însă să-l întruchipeze tot atît de bine şi pe Napoleon I (la una din seratele actorilor la sfîrşit de stagiune), pe încîntătoarea dădacă Marina (în „Unchiul Vanea") şi pe Anfisa (din „Trei surori") şi pe prost crescuta Ziuziuşka („Ivanov") mătăhăloasă la înfăţişare şi pe impunătoarea Hliostova din „Prea multă minte strică". În viaţa de toate zilele era nespus de spirituală, inteligentă şi cînd era nevoie, caustică...» (Muzeul M.H.A.T. K.S., nr. 256.)»

61 *Sanin (Schönberg), Alexandr Akimovici* — şi-a început activitatea scenică în cercurile de amatori. La Societatea de artă şi literatură, A. A. Sanin a fost actor, iar mai tîrziu şi regizor. La Teatrul de Artă a lucrat din 1898 pînă în 1902 ; chiar în prima stagiune a pus în scenă, fără ajutorul nimănui, tragedia lui Sofocle „Antigona". Între anii 1902—1917, Sanin a lucrat la fostul Teatru Alexandrinski din Petersburg, la Teatrul Mic din Moscova şi la alte teatre. Între 1917—1919, a fost din nou regizor la Teatrul de Artă.

* Ursoaica. (N. trad.)

62 *Lilina, Maria Petrovna* (1866—1943) — artistă a poporului din R.S.F.S.R., reprezentantă de seamă a artei scenice a M.H.A.T.-ului. Şi-a început activitatea teatrală în deceniul 1880—1890, în cercurile de amatori. La unul din aceste spectacole (în „Strengarul" de V. Krîlov) în 1888, s-a întîlnit cu K. S. Stanislavski. În acelaşi an, din iniţiativa lui K. S. Stanislavski, M. P. Lilina a intrat în trupa de amatori a Societăţii de artă şi literatură, unde şi-a cîştigat de îndată o poziţie de frunte.

În anul 1889, în legătură cu spectacolul „Intrigă şi iubire" Stanislavski a făcut în jurnalul său o caracterizare amănunţită a talentului artistei M. P. Lilina. El a subliniat că Lilina „are două calităţi artistice rare şi preţioase. Prima este sensibilitatea, a doua este simplitatea artistică... Din doamna Lilina va ieşi o artistă originală, foarte originală..." (Vezi „Însemnări despre artă", pag. 67). M. P. Lilina era artista preferată a lui A. P. Cehov care-i preţuia foarte mult talentul ce îmbina măiestria de a caracteriza, comicul cel mai fin şi dramatismul profund. Lilina stăpînea arta excepţională de a se identifica cu personajul.

Cele mai bune personaje realizate de M. P. Lilina pe scena Teatrului de Artă din Moscova au fost: Maşa („Pescăruşul"), Sonia („Unchiul Vanea"), Natalia („Trei surori"), Ania şi Varia („Livada cu vişini"), Liza („Prea multă minte strică"), Daria Ivanovna („Provinciala"), Karenina („Cadavrul viu"). În perioada sovietică, ea a creat o serie de noi şi remarcabile figuri: Anna Andreevna („Revizorul"), Karpuhina („Visul unchiului"), Nadejda Lvovna („Trenul blindat 14—69"), Ianina („Delapidatorii"), contesa Vronskaia („Anna Karenina"), Korobocika („Suflete moarte").

În anul 1889, M. P. Lilina s-a căsătorit cu K. S. Stanislavski. M. P. Lilina a fost ajutorul credincios al lui K. S. Stanislavski în activitatea lui pedagogică, în promovarea în viaţă a „sistemului" lui. După moartea lui K. S. Stanislavski, M. P. Lilina i-a continuat opera, ocupîndu-se de educaţia tinerilor artişti de la Studioul de operă dramatică. K. S. Stanislavski şi-a dedicat cartea „Munca actorului cu sine însuşi" M. P. Lilinei: „Închin cartea mea celei mai bune eleve ale mele, Mariei Petrovna Lilina, artistă iubită şi ajutor de neînlocuit în toate lucrările mele teatrale".

63 *Fedotov, Alexandr Filipovici* — (1841—1895) — actor la Teatru Mic (între anii 1862—1871 şi 1872—1873), regizor şi dramaturg. Piesa lui „Rubla" precum şi scene din tragedia intitulată „Godunovii" au fost jucate pe scena Societăţii de artă şi literatură. An anii 1888—1889, a fost director al secţiei de dramă a şcolii de dramă muzicale de pe lîngă Societatea de artă şi literatură.

64 *Sollogub, Feodor Lvovici* (1848—1890) — după ce a absolvit Universitatea de la Moscova, a lucrat un timp la departamentul justiției, apoi s-a ocupat de pictură. A lucrat ca pictor-decorator la teatrele imperiale și particulare. Autor al piesei „Cinste și răzbunare", parodie într-un act, care a fost pusă în scenă la Societatea de artă și literatură la 18 martie 1890 (vezi „Însemnări despre artă", pag. 95—98).

65 „Jucătorii de cărți" de N. V. Gogol și „Impricinații" de J. Racine au fost prezentate la 6 februarie 1887 în clădirea Clubului german. În piesa „Jucătorii de cărți" K. S. Stanislavski a interpretat rolul lui Iharev.

66 *Kumanin, Feodor Alexandrovici* — editor al revistei „Artistul" (primul număr a apărut în septembrie 1889). În spectacolele Societății de artă și literatură a jucat sub pseudonimul Karelin.

67 Țelurile și sarcinile Societății de artă și literatură din Moscova au fost formulate în modul următor: „Societatea de artă și literatură din Moscova are drept scop să contribuie la răspîndirea în mijlocul membrilor ei a cunoștințelor din domeniul artei și literaturii, să stimuleze dezvoltarea gustului artistic, precum și să dea posibilitatea de manifestare și să contribuie la dezvoltarea talentelor dramatice, muzicale, literare și artistice. În acest scop, Societatea va subvenționa, cu aprobarea cuvenită, o școală muzicală de dramă, dar numai după aprobarea de către guvern a unui regulament special al ei. Afară de aceasta, Societatea poate organiza, respectînd normele și dispozițiile general valabile date de autorități, matinee și serate dramatice, muzicale, literare, de pictură și familiale, expoziții de tablouri, concerte și spectacole" (vezi exemplarul tipărit al regulamentului societății. Muzeul M.H.A.T.)

Statutul Societății a fost aprobat de ministrul Afacerilor Interne la 7 august 1888, iar statutul școlii de pe lîngă Societate de către ministrul Instrucțiunii la 29 septembrie ale aceluiași an.

68 Inaugurarea Societății de artă și literatură din Moscova a avut loc la 5 noiembrie 1888 în clădirea anume amenajată din strada Tverskaia nr. 37, în care fusese înainte sediul Teatrului Pușkin (antrepriza lui A. A. Brenko). Prima adunare a Societății a fost consacrată sărbătoririi centenarului nașterii lui M. S. Șcepkin.

69 Primul spectacol, sau cum se spunea în program „prima adunare executorie a trupei de amatori" a Societății de artă și literatură a avut loc la 8 decembrie 1888. Au fost puse în scenă „Cavalerul avar" de A. S. Pușkin, „Georges Dandin" de J. B. Molière și scene din tragedia „Godunovii" de A. F. Fedotov. K. S. Stanislavski a jucat în rolul baronului din „Cavalerul avar" și în rolul lui Sotenville din „Georges Dandin".

70 *Saint-Brie* — unul din personajele operei „Hughenoţii" de Giaccomo Meyerbeer.

71 În prima versiune a cărţii „Viaţa mea în artă" (1924), K. S. Stanislavski descrie cum şi-a pregătit rolul bătrînului baron: «În „Cavalerul avar", lucrul cel mai greu pentru mine era acela de a găsi tonul cu care vorbea bătrînul. Intuiţia nu mă ajuta şi am fost nevoit să recurg la procedee tehnice artificiale pentru a dobîndi pronunţarea necesară. În primul rînd am început să caut un model şi l-am găsit în persoana unui bătrîn servitor. Uitîndu-mă în gura lui şi urmărindu-i mişcarea maxilarului cu dinţi falşi, am văzut că între maxilarul lui inferior şi cel superior se cască un spaţiu gol. Am căutat să am şi eu aceeaşi distanţă între dinţii de sus şi cei de jos. În acest scop, scoteam înainte maxilarul inferior, ceea ce-mi îngreuna pronunţarea şi mă făcea să vorbesc peltic. După ce am creat acest obstacol, nu l-am mai amplificat ci am căutat să vorbesc cît se poate de clar şi să rostesc fiecare literă. Acest lucru mă făcea să acord mare atenţie vorbirii şi din această cauză vorbeam mai încet decît aş fi vrut. Ritmul încetinit al vorbirii îmi sugera tocmai pe bătrînul a cărui stare sufletească începeam s-o ghicesc fizic.»

72 „Soartă amară" de A. F. Pisemski a fost prezentată la 11 decembrie 1888. Spectacolul a fost pregătit pentru aniversarea a douăzeci de ani de la prima reprezentare a acestei piese la Moscova („Soarta amară" a fost jucată în premieră de cercul de amatori de artă dramatică la 31 iulie 1863. Rolul lui Anani l-a interpretat autorul piesei A. F. Pisemski). La Societatea de artă şi literatură, rolul Lizavetei, soţia lui Anani, a fost interpretat de M. V. Ilina. „Soarta amară" a fost jucată de opt ori. Ultimul spectacol a avut loc la 19 noiembrie 1892.

În 1895, K. S. Stanislavski a jucat în „Soartă amară" împreună cu P. A. Strepetova în spectacolele de turneu ale artistei la teatrul lui Paradies.

73 În jurnalul său, K. S. Stanislavski citează cuvintele lui A. I. Iujin pe care acesta le-a rostit după un spectacol cu „Soartă amară": „Soţia mea mi-a spus că dumneata joci admirabil rolul lui Anani şi ea e un judecător sever. Spune-mi, de ce nu vrei să joci pe scena Teatrului Mic?..." „I-am răspuns, scrie Stanislavski, că nu vreau să fiu un actor mediocru, şi pe de altă parte nu intenţionez să-mi măsor puterile cu Iujin şi Lenski." („Însemnări despre artă" pag. 43.)

74 Primul spectacol cu „Oaspetele de piatră" a avut loc la 15 ianuarie 1889. K. S. Stanislavski l-a jucat pe Don Carlos, iar A. P. Kugušev pe Don Juan. Din cauza interpretării nesatisfăcătoare a rolului principal de către Kugušev, chiar în al doilea spectacol, la 29 ianuarie 1889, K. S. Stanislavski a

apărut în rolul lui Don Juan. „Oaspetele de piatră" a fost prezentat de patru ori.

75 Tragedia lui Fr. Schiller „Intrigă şi iubire" a fost prezentată la 23 aprilie 1889. A fost ultima piesă pusă în scenă în prima stagiune a Societăţii de artă şi literatură.

76 Piesa „Autonomiştii" de A. F. Pisemski a fost prezentată la 26 noiembrie 1889 şi jucată de trei ori. Spectacolul a fost pus în scenă de artistul P. A. Reabov de la Teatrul Mic, invitat ca prim-regizor la Societatea de artă şi literatură după plecarea lui F. A. Fedotov, în toamna anului 1889. La 6 decembrie 1895, piesa a fost reluată, de data aceasta în regia lui K. S. Stanislavski. Ulterior, această piesă a fost inclusă în repertoriul Teatrului Popular de Artă, în prima stagiune şi a fost jucată de nouă ori.

Citind în jurnale numeroasele ecouri produse de interpretarea sa din „Autonomiştii", K. S. Stanislavski scrie : „... am auzit că scriitorul Vladimir Ivanovici Nemirovici-Dancenko m-a lăudat în rolul lui Imşin" („Însemnări despre artă", pag. 81).

77 Premiera cu „Fata fără zestre" de A. N. Ostrovski a avut loc la 5 aprilie 1890. K. S. Stanislavski scrie amănunţit în jurnalul său despre modul în care şi-a pregătit rolul lui Paratov şi la urmă declară : Fedotova a elogiat la repetiţie întreaga piesă şi toate tonalităţile... A văzut „Fata fără zestre" de trei ori fără a fi invitată şi a treia oară a adus cu ea o mulţime de musafiri („Însemnări despre artă", pag. 105.

78 K. S. comite aici o inexactitate, spunînd „în continuare mi-am concentrat activitatea" asupra rolului lui Obnovlenski. Comedia „Rubla" de A. F. Fedotov a fost prezentată prima oară la 9 februarie 1889, adică înainte de „Fata fără zestre". Spectacolul a fost jucat de două ori.

79 Drama lui A. N. Ostrovski „Nu-i după voie, ci după nevoie" a fost prezentată la Societatea de artă şi literatură numai de două ori : la 3 ianuarie şi la 24 ianuarie 1890.

80 „Forţa vrăjmaşă" — dramă muzicală din viaţa poporului de A. N. Serov a fost pusă în scenă pentru prima dată la Petersburg, la Teatrul Mariinski, în anul 1871.

81 Vodevilul „Taina femeii", pus în scenă de Cercul Alexeev, în anul 1881, a fost jucat la Societatea de artă şi literatură, la 10 ianuarie 1889 şi reluat în repetate rînduri în stagiunile 1890/1891 şi 1891/1892.

82 Trupa de la Meiningen era trupa teatrului de la curtea ducatului Sachsen-Meiningen (Germania). Din anul 1870, acest teatru era condus de du-

cele Georg II. Ajutoarele lui apropiate erau artista Ellen Franz (soţia sa) şi regizorul Ludwig Chronegk, la început actor de comedie.

Repertoriul trupei de la Meiningen era alcătuit îndeosebi din piese clasice, din operele lui Shakespeare, Schiller, Kleist etc. Preciziunea istorică, de muzeu, a evenimentelor reprezentate pe scenă era una din trăsăturile caracteristice ale regiei teatrului de la Meiningen. Preocupată de efectul spectaculos al acţiunii scenice, regia punea deseori pe planul al doilea actorul şi căuta să ascundă deficienţele interpretării prin mijloace artistice exterioare.

Trupa de la Meiningen n-a avut decît cîţiva actori mari. Un anumit timp, în această trupă a jucat Ludwig Barnay (1842—1924), cunoscut tragedian german, creator al personajelor Hamlet, Othello, al regelui Lear, Wilhelm Tell etc. Sistemul de lucru al regizorilor cu interpreţii în teatrul de la Meiningen nu contribuia la dezvoltarea personalităţii lor actoriceşti. Un neajuns serios al teatrului de la Meiningen era de asemenea repertoriul lui restrîns; el avea ca principiu depărtarea de actualitate, lipsa de interes faţă de viaţa reală şi pasiunea pentru romantismul trecutului.

Începînd din anul 1874 şi pînă în 1890, adică în decurs de şaisprezece ani, trupa de la Meiningen a făcut o serie de turnee prin Germania şi prin alte ţări. În anii 1885 şi 1890, trupa de la Meiningen a fost în Rusia şi a dat reprezentaţii la Petersburg, Moscova, Kiev şi Odesa.

Impresiile lui Stanislavski despre trupa de la Meiningen se referă la cel de al doilea turneu al ei în Rusia, în anul 1890. Cu toate că Stanislavski aprecia mult activitatea trupei de la Meiningen, subliniind în mod deosebit „procedeele regizorale de dezvăluire a esenţei spirituale a operei", bazele esteticii teatrului de la Meiningen erau străine principiilor lui de creaţie. Stanislavski se ridica cu hotărîre împotriva tendinţei regizorilor de tipul lui Meiningen de a preschimba actorul „într-un pion care putea fi mutat după cum o cerea punerea lor în scenă". El consideră că „principalul se află în mîna actorului", că ideile şi sentimentele mari pot fi exprimate pe scenă numai prin imaginile create de actori.

83 În prima versiune a cărţii „Viaţa mea în artă", K. S. Stanislavski scria: „Mi-e ruşine acum să recunosc că pe vremea aceea, cînd încă nu eram în deplin acord cu actorii mei, îmi plăcea despotismul lui Chronegk, deoarece nu ştiam la ce groaznice rezultate îl poate aduce acesta pe actor".

84 Societatea de artă şi literatură s-a mutat în vara anului 1890 într-un mic local din strada Povarskaia.

85 Ca regizori pentru spectacolele Societăţii de artă şi literatură au fost invitaţi artiştii P. I. Reabov şi I. N. Grekov de la Teatrul Mic. Activitatea

lor regizorală nu putea să-l satisfacă pe Stanislavski. În jurnalul său, el îl numeşte pe P. I. Reabov „rutinar".

86 Piesa într-un act „Scrisori înflăcărate" de P. P. Gnedici a fost prezentată la Societatea de artă şi literatură la 11 martie 1889. Este prima activitate regizorală independentă a lui K. S. Stanislavski în cadrul Societăţii. „Fedotov a plecat la ţară şi a trebuit să regizez eu", scrie K. S. Stanislavski în jurnal, şi mai departe scrie următoarele cu privire la munca sa de punere în scenă : „În această piesă, totul trebuie să fie simplu, natural, elegant şi mai ales artistic. În timpul lecturilor ceream actorilor să facă cîte pauze vor, numai ele să fie simţite ; le ceream de asemenea să vorbească cu vocea lor obişnuită, fără a o forţa, şi să evite gesturile. Le indicam pasajele cele mai pline de viaţă..."

Citind referirile spectatorilor cu privire la activitatea sa regizorală, Stanislavski scrie : „... noi am introdus o manieră de joc nouă, nemaiîntîlnită pe scenele ruse... Publicul inteligent, fin, a simţit-o şi entuziasmul lui n-a mai cunoscut margini, în vreme ce rutinierii protestau. Aceştia din urmă erau obişnuiţi ca Stanislavski să facă publicul să rîdă sau să strige monologuri tragice, bombastice, cînd deodată, au văzut o interpretare liniştită, calmă, cu pauze lungi, fără cine ştie ce ridicare a tonului, ceea ce i-a uimit şi atunci spun că interpretarea e lipsită de viaţă, că Stanislavski joacă mai prost ca oricînd... Publicul nu e obişnuit cu jocul simplu, fin, fără gesturi ; el are nevoie de rutină teatrală. Menirea actorului este de a educa publicul şi cu toate că nu mă simt destul de puternic pentru acest lucru, nu vreau totuşi să mă supun gustului rutinierilor şi voi elabora în mine un joc fin, bazat pe mimică, pe pauze şi pe înlăturarea gesturilor false, teatrale. Îmi voi desăvîrşi această latură. Poate că va veni o vreme cînd voi fi apreciat ; de nu... voi părăsi scena. Altfel, nu merită să joc" („Însemnări despre artă", pag. 52—53, 55, 56).

Chiar în prima lucrare regizorală a lui K. S. Stanislavski se constată limpede trăsăturile viitorului mare reformator al artei teatrale ruse. După doi ani, spiritul regizoral inovator al lui Stanislavski a dobîndit o victorie deplină cu prilejul punerii în scenă a piesei lui L. N. Tolstoi „Roadele învăţăturii".

În piesa „Scrisori înflăcărate", K. S. Stanislavski a interpretat rolul ofiţerului de marină Krasnokutski.

Spectacolul cu piesa „Scrisori înflăcărate", la care a luat parte V. F. Komissarjevskaia, a avut loc la 13 decembrie 1890.

87 După incendiul care a cuprins clădirea Clubului Vînătorilor în anul 1891, spectacolele Societăţii de artă şi literatură au fost reprezentate la Clubul german din strada Sofiika (astăzi strada Puşecinaia, Casa Centrală a oamenilor de artă).

88 Spectacolul de amatori „Roadele învăţăturii" a fost jucat la Iasnaia Poliana, la 13 decembrie 1889.

89 Prima reprezentaţie a piesei „Roadele învăţăturii" de L. N. Tolstoi, în cadrul Societăţii de artă şi literatură, a avut loc la 8 februarie 1891 (în localul Clubului german). Rolul lui Zvezdinţev era interpretat de K. S. Stanislavski, cel al Zvezdinţevei de M. A. Samarova, rolul Betsici de V. F. Komissarjevskaia, al cameristei Tania de M. P. Lilina, al bătrînului bucătar de A. R. Artiom, al celui de al doilea ţăran de V. V. Lujski şi al celui de al treilea ţăran de V. M. Lopatin (Mihailov).

Concepţia regizorală a punerii în scenă a piesei „Roadele învăţăturii" avea un caracter social limpede exprimat. „Voiam, spune K. S. Stanislavski, să arăt trei secţiuni, ca să zic aşa, ale piesei, trei straturi ale ei: boierii, mujicii şi servitorimea, şi pe toţi cîtuşi de puţin teatrali, cîtuşi de puţin după canonul şi şablonul scenic consacrat, ci reali, fideli adevărului vieţii. Dar cînd te opreşti la un asemenea punct de vedere, ajungi involuntar, fără doar şi poate, şi la planul general al piesei. Cauţi „viaţa de toate zilele şi ajungi neapărat la elementul lăuntric, la substratul psihologic, ajungi la curentul principal al piesei şi mergi pe cursul ideilor şi sentimentelor" *(Nikolai Efros.* „K. S. Stanislavski. Experienţa caracteristicului", ed. „Svetozar", Petersburg, 1918, pag. 51).

Despre munca lui K. S. Stanislavski în rolul lui Zvezdinţev, pe care, după propriile-i cuvinte, „reuşea foarte greu să-l realizeze", vezi „Însemnări despre artă", pag. 117—118.

„Roadele învăţăturii" a fost jucată de patru ori şi apreciată în presă. În „Novosti dnea" *, în numărul din 10 februarie 1891, a apărut articolul lui V. I. Nemirovici-Dancenko (semnat „Goboi"). «Afirm, scria el, că nimeni n-a văzut niciodată o interpretare atît de exemplară la nişte diletanţi. Dacă n-aţi fi fost convinşi că erau diletanţi, nici nu aţi fi crezut-o. Comedia contelui L. N. Tolstoi „Roadele învăţăturii" a fost jucată cu un ansamblu atît de inteligent, încît nici la Korş nu-l poţi găsi.»

După un an de la punerea în scenă a lui Stanislavski, cînd Teatrul Mic a prezentat „Roadele învăţăturii", în revista „Artist" (1892, nr. 19), un recenzent scria: „Comparînd interpretarea trupei cu felul cum a fost interpretată comedia, anul trecut, la Societatea de artă şi literatură, trebuie să recunoaştem că, în ciuda experienţei reprezentanţilor celei mai bune scene ruse, cea a Teatrului Mic, în jocul Societăţii se întrevedeau unele trăsături pe care e greu să le înlocuieşti cu alt joc şi erudiţie. În interpretarea Societăţii, întreg ansam-

* „Noutăţile zilei". (N. trad.)

blul casei Zvezdinţevilor purta acel caracter de eleganţă rafinată a cărei lipsă s-a făcut simţită pe scena Teatrului Mic."

90 Punerea în scenă de către K. S. Stanislavski a nuvelei „Satul Stepancikovo şi locuitorii lui" de F. M. Dostoievski, sub titlul de „Foma", a fost prezentată la 14 noiembrie 1891, în localul Clubului german. Spectacolul s-a jucat de trei ori.

91 La Tula, în clădirea „Clubului nobililor", la 31 octombrie 1893, s-a jucat piesa „Ultima jertfă" de A. N. Ostrovski, rolul lui Dulcin fiind interpretat de K. S. Stanislavski. În acelaşi an, la 10 decembrie, în spectacolul cu „Uriel Acosta", K. S. Stanislavski a jucat în rolul lui De Santos. La aceste spectacole au luat parte artişti de la teatrele din Moscova şi membri ai Societăţii de artă şi literatură.

92 *Davidov, Nikolai Vasilievici* — magistrat şi scriitor, autorul volumului de amintiri „Din trecut".

93 Piesa lui L. N. Tolstoi „Puterea întunericului", scrisă în anul 1886, se repeta pe scena teatrului Alexandrinski, cînd procurorul-şef al sfîntului sinod, reacţionarul Pobedonoştev s-a adresat lui Alexandru al III-lea cu o scrisoare, în care declara că această piesă reprezintă „o înjosire a sentimentelor morale". Alexandru al III-lea a fost de acord cu Pobedonoştev că „Puterea întunericului" nu trebuie pusă în scenă : „este excesiv de reală şi de groaznică prin subiectul ei" şi stîrneşte „dezgust". „Puterea întunericului" a fost scoasă din repertoriu şi numai în anul 1895, sub influenţa opiniei publice, s-a aprobat punerea ei în scenă. Intervenţiile cenzurii au mutilat în mare măsură textul. Primele reprezentaţii ale piesei „Puterea întunericului" au avut loc la Petersburg la 16 octombrie 1895, pe scena Teatrului Cercului de artă şi literatură, şi la 18 octombrie, la teatrul Alexandrinski. La Moscova, piesa lui Tolstoi a fost prezentată la 16 noiembrie al aceluiaşi an, la Teatrul Mic.

94 Primul spectacol cu „Uriel Acosta" a avut loc la 9 ianuarie 1895, în clădirea Clubului Vînătorilor. Piesa a fost jucată de unsprezece ori, ultimul spectacol fiind dat în anul 1897.

95 *Lujski (Kalujski), Vasili Vasilievici* (1869—1931) — unul din cei mai de seamă oameni de teatru, actor, regizor şi pedagog al Teatrului de Artă din Moscova. V. V. Lujski şi-a început activitatea de creaţie la Societatea de artă şi literatură, la început ca elev al şcolii muzicale şi dramatice a Societăţii. Primul rol pe care l-a jucat a fost al celui de al doilea ţăran din „Roadele învăţăturii" de L. N. Tolstoi. V. V. Lujski a fost primul interpret al rolului lui Ivan Petrovici Şuiski în spectacolul „Ţarul Feodor Ioannovici" (1898).

Rolurile lui principale la Teatrul de Artă au fost următoarele: profesorul Serebriakov („Unchiul Vanea"), Lebedev („Ivanov"), Andrei („Trei surori"), Firs („Livada cu vişini"), Bessemenov („Micii burghezi"), Cepurnoi („Copiii soarelui"), Vasili Şuiski („Boris Godunov"), Repetilov („Prea multă minte strică"), Feodor Pavlovici Karamazov („Fraţii Karamazov"), Mamaev („Orice naş îşi are naşul"), Ivan Mironîci (în piesa cu acelaşi titlu de E. Cirikov), Fedosei („Pugaciovism"), Maniukin („Untilovsk").

V. V. Lujski şi-a început activitatea de regizor la Societatea de artă şi literatură unde a pus în scenă „Inimă înflăcărată" şi cîteva vodeviluri. La Teatrul de Artă, V. V. Lujski a luat parte ca regizor la multe puneri în scenă ale lui K. S. Stanislavski şi V. I. Nemirovici-Dancenko: „Doctorul Stockmann", „Brand", „Trei surori", „Micii burghezi", „Boris Godunov", „Anatema", „Orice naş îşi are naşul", „Fraţii Karamazov", „Moartea lui Pazuhin", „Pugaciovism". V. V. Lujski era un maestru al regizării scenelor de masă. V. V. Lujski a desfăşurat o activitate intensă şi la Studioul de muzică al MHAT-ului, el a fost ajutorul apropiat al lui V. I. Nemirovici-Dancenko, asistînd ca regizor la punerea în scenă a operetelor „Fiica doamnei Angot" şi „Pericola".

În anul 1923, V. V. Lujski a fost distins cu titlul de artist emerit al R.S.F.S.R., iar în anul 1931, cu cel de maestru emerit al artei.

Amintiri despre V. V. Lujski, K. S. Stanislavski, V. I. Nemirovici-Dancenko şi alţii, vezi în Anuarul Teatrului de Artă din anul 1946.

96 *Burdjalov, Gheorghi Sergheevici* (1869—1926) — actor şi regizor al Teatrului de Artă din Moscova. Ca interpret al rolurilor de caracter, a creat figuri artistice pregnante în roluri mici (Vasili Şuiski — „Ţarul Feodor Ioannovici", Kostîlev — „Azilul de noapte"). K. S. Stanislavski preţuia foarte mult talentul lui G. S. Burdjalov, precum şi „atitudinea lui de o puritate cristalină, de emoţie înduioşătoare faţă de artă", şi socotea că prezenţa lui Burdjalov în ansamblu „a avut o deosebită însemnătate înnobilatoare" (Muzeul M.H.A.T. K. S., nr. 31).

97 *Popov, Nikolai Alexandrovici* (1871—1949) — militant pe tărîmul teatrului, regizor, dramaturg, istoric al teatrului. A scris prima monografie despre K. S. Stanislavski (editată în 1910) şi amintiri despre activitatea lui K. S. Stanislavski depusă în cadrul Societăţii de artă şi literatură (vezi „Despre Stanislavski, pag. 185—222). În anul 1927, lui N. A. Popov i s-a conferit titlul de artist emerit al R.S.F.S.R.

98 „Evreul polonez" — piesă de Erckmann-Chatrian (numele literar comun al scriitorilor francezi Émile Erckmann şi Alexandre Chatrian), scrisă în anul 1869. Spectacolul a fost prezentat la 19 noiembrie 1896, în localul Clubului

Vînătorilor. K. S. Stanislavski interpreta rolul primarului. Spectacolul s-a jucat de cinci ori.

La prima reprezentație a asistat actorul german Ludwig Barnay care, în scrisoarea sa din 4 decembrie 1896, adresată lui K. S. Stanislavski, și-a exprimat admirația pentru interpretarea lui, iar în convorbirea personală cu el i-a spus : „Vă este hărăzit să jucați un rol în istoria artei teatrale... În viață există totdeauna cîte un al nouălea val. Dumneavoastră sînteți norocos, ați nimerit în acest val al vieții teatrale ruse" (Nikolai Efros. „K. S. Stanislavski", pag. 63—64).

99 *Irving, Henry* (1838—1905) — cunoscut actor și regizor englez. Între anii 1878—1898 a condus Teatrul „Lyceum" din Londra. Rolurile lui principale au fost Hamlet, Macbeth, Jago, Petrucchio și alții.

100 *Paul, Mounet* (1847—1922) — actor francez ; juca în special în piesele de actualitate.

101 Munca la „Revizorul" a avut loc, apreciind după o notă dintr-un ziar din Moscova, în vara anului 1895. (În notă se anunță că „spectacolele dramatice ce se vor juca pe scena Teatrului Bogorodski vor fi regizate de cunoscutul actor-amator K. S. Stanislavski".)

102 Piesa lui G. Hauptmann „Hannele" a fost tradusă în limba rusă în anul 1895 de M. V. Lentovski, care l-a și invitat pe K. S. Stanislavski să o pună în scenă. Prima reprezentație a avut lor la 2 aprilie 1896, la Teatrul Solodovnikov (astăzi, în această clădire se află o filială a Marelui Teatru Academic de Stat). Spectacolul s-a jucat de douăsprezece ori. În clădirea Teatrului Solodovnikov au fost de asemenea prezentate spectacolele Societății de artă și literatură cu piesele „Othello" și „Autonomiștii".

În anul 1898 s-au făcut pregătirile pentru punerea în scenă a piesei „Hannele" pe scena Teatrului Popular de Artă. Această piesă mistică simbolistă era departe de pozițiile realiste ale teatrului, dar K. S. Stanislavski, ca regizor și director de scenă, era atras de elementul ei feeric, de basm. Pregătirile pentru punerea în scenă a piesei „Hannele" au ajuns pînă la repetiția generală. De data aceasta, cenzura clericală a apreciat piesa lui Hauptmann ca „profanatoare" din punctul de vedere al bisericii și a izbutit să obțină interzicerea ei, ceea ce a adus teatrului mari pagube materiale (Despre interzicerea piesei „Hannele", vezi în cartea lui V. I. Nemirovici-Dancenko „Din trecut", Goslitizdat, 1938, pag. 144—146).

103 Primul spectacol cu „Othello" a avut loc la 9 ianuarie 1896, în clădirea Clubului Vînătorilor. K. S. Stanislavski a fost regizorul acestui spectacol și a interpretat rolul lui Othello. Pentru rolul lui Jago a fost invitat să joace

actorul profesionist H. O. Petrosian. Rolul Desdemonei era jucat de S. R. Şernval. S-au dat şapte reprezentaţii. Exemplarul regizoral pentru „Othello" din anul 1896 se păstrează la Muzeul M.H.A.T.

104 *Salvini, Tomaso* (1829—1916) — celebru tragedian italian care a făcut numeroase turnee în Rusia.

105 Cu toate că K. S. Stanislavski vorbeşte cu severitate despre jocul său în rolul lui Othello, spectacolul a fost privit cu bunăvoinţă de critica vremii. Astfel, „Novosti dnea" (din 2 februarie 1896) semnala că Moscova a-a văzut niciodată o astfel de punere în scenă a acestei tragedii a lui Shakespeare.

Despre Othello în interpretarea lui K. S. Stanislavski se spunea în aceeaşi cronică: „Othello al lui e un copil mare, naiv, nespus de încrezător, de loc gelos din fire. Şi Jago trebuie să facă foarte multe eforturi pentru a inocula în inima lui otrava geloziei. Dar, odată supus acesteia, Othello nu se mai poate stăpîni şi devine o fiară."

În interpretarea pe care o dădea caracterului lui Othello, K. S. Stanislavski pornea nu numai de la impresia produsă de jocul lui Salvini, dar se bizuia îndeosebi pe tradiţiile realiste ale teatrului rus şi pe cuvintele lui Puşkin, care a afirmat că „Othello nu-i gelos din fire, dimpotrivă, e încrezător".

106 Premiera cu „Mult zgomot pentru nimic" de Shakespeare a avut loc la 6 februarie 1896, în sala Clubului Vînătorilor.

Spectacolul a fost prezentat de şase ori şi a stîrnit numeroase ecouri în presă. În ele se sublinia „latura regizorală admirabilă", curajul, originalitatea". Numai un artist adevărat, un artist-gînditor care-şi cunoaşte meseria poate pune astfel în scenă piesa" (Revista „Teatral", 1897, nr. 8). Despre interpretarea lui K. S. Stanislavski în rolul lui Benedick se scria în aceeaşi cronică: „Ca figură centrală, ca personaj principal apare tînărul Benedick din Padova, care atrage asupra sa tot interesul graţie interpretării profund gîndite a domnului Stanislavski. Unele pasaje ale rolului au fost extraordinare; monologul de la sfîrşitul actului al doilea, cînd Benedick îşi schimbă părerea despre dragoste şi căsătorie, a fost de-a dreptul o capodoperă, şi el singur poate servi drept exemplu clar de talent remarcabil."

107 *Andreeva (Jeleabujskaia), Maria Feodorovna* (1872—1953) — Începînd din anul 1894, a jucat în spectacolele Societăţii de artă şi literatură; între anii 1898—1905 a fost artistă a Teatrului de Artă, pe a cărui scenă a interpretat următoarele roluri: Rautendelein („Cloporul scufundat"), Irina („Trei surori"), Varia („Livada cu vişini"), Natasa („Azilul de noapte"), Liza („Copiii soarelui") şi altele.

M. F. Andreeva a făcut parte din cercurile marxiste studenţeşti, iar în 1904 a intrat în rîndurile P.M.S.D.R. După Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, şi-a continuat intens activitatea pe tărîm obştesc. Împreună cu A. M. Gorki, a fost unul din iniţiatorii înfiinţării Teatrului Mare de Dramă din Petrograd, în anul 1919, pe a cărui scenă a jucat din 1919 pînă în 1924. Între anii 1931 şi 1948, a fost director al Casei oamenilor de ştiinţă din Moscova.

108 Piesa „Clopotul scufundat" de G. Hauptmann, tradusă în limba rusă în anul 1897, a fost pusă pentru prima oară în scenă la 27 ianuarie 1898, în sala Clubului Vînătorilor, şi s-a jucat de douăsprezece ori. Decorurile pentru „Clopotul scufundat" au fost executate de V. A. Simov, viitorul pictor-decorator al Teatrului de Artă (Despre V. A. Simov, vezi nota la pag. 553).

La 19 octombrie 1898, piesa „Clopotul scufundat" a fost reluată de Teatrul Popular de Artă cu o distribuţie schimbată şi s-a jucat de şaptesprezece ori. Ultimul spectacol a avut loc la 19 februarie 1900.

109 Despre întîlnirea sa cu K. S. Stanislavski, V. I. Nemirovici-Dancenko scrie amănunţit în cartea sa „Din trecut" (Goslitizdat, 1938, pag. 67—89).

110 Vorbind despre un teatru „cu aceleaşi probleme şi cu aceleaşi preocupări la care visase Ostrovski", K. S. Stanislavski avea în vedere principiile fundamentale ale lui A. N. Ostrovski, pe care acesta le-a formulat în modul cel mai limpede, în anul 1881, în „Însemnări despre situaţia actuală a artei dramatice în Rusia". În aceste „Însemnări", A. N. Ostrovski vorbea despre crearea unui „teatru rus naţional al întregii Rusii" pentru spectatorii democratici, muncitori, meseriaşi, intelectualitate săracă.

Multe din ideile lui A. N. Ostrovski au fost puse la baza raportului lui V. I. Nemirovici-Dancenko cu privire la organizarea Teatrului accesibil tuturor din Moscova. Acest raport, însoţit de un memoriu semnat de V. I. Nemirovici-Dancenko şi K. S. Stanislavski, prin care se solicita ca teatrului să i se confere denumirea de municipal şi să i se aloce un fond de 15.000 ruble anual, a fost înaintat, la 12 ianuarie 1898, Consiliului municipal din Moscova. În raport se arăta importanţa „înnobilatoare uriaşă şi profund instructivă" a teatrului, se explica ţelul noii activităţi teatrale, acela de „a oferi claselor neînstărite ale populaţiei o distracţie inteligentă". Teatrul ce se crea trebuia să fie accesibil tuturor nu numai din punct de vedere material (bilete cu preţuri scăzute), dar prin repertoriul său, prin caracterul artistic al interpretării, el trebuia să răspundă cerinţelor spectatorului democratic. „...tot ce nu e pătruns de simţămîntul sănătos al adevărului vieţii trebuie să fie eliminat din repertoriu", se spunea în raport. Pe scenă trebuie să se reprezinte operele clasice ruse şi universale şi cele mai bune piese contemporane.

Consiliul municipal a transmis problema spre examinare „Comisiei pentru foloasele şi nevoile sociale", unde hîrtiile au fost puse sub obroc. Abia după un an şi jumătate, cînd Teatrul de Artă îşi consolidase poziţia, comisia a examinat memoriul şi a refuzat să aloce fondul.

K. S. Stanislavski a subliniat importanţa socială a teatrului în prima sa cuvîntare adresată trupei Teatrului de Artă înainte de începerea repetiţiilor la Puşkino : „Dacă nu vom porni în această muncă cu inimile curate, o vom întina, o vom trivializa şi ne vom risipi prin toate colţurile Rusiei... Ne-am luat asupră-ne nu o activitate cu caracter simplu, particular, ci o activitate cu caracter social. Nu uitaţi că noi tindem să aducem lumină în viaţa întunecată a clasei săracilor, să le oferim clipe fericite, estetice, în bezna care i-a învăluit. Noi tindem să creăm primul teatru inteligent, moral, popular şi acestui ţel înalt ne consacrăm viaţa."

Năzuinţa către crearea unui asemenea teatru accesibil tuturor caracterizează întreaga activitate prerevoluţionară a întemeietorilor Teatrului de Artă. Năzuinţele lui Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko nu s-au putut înfăptui în condiţiile Rusiei ţariste. Numai după Marea Revoluţie din Octombrie, Teatrul de Artă a devenit popular în adevăratul înţeles al cuvîntului.

111 În cadrele trupei Teatrului de Artă pentru toţi a intrat grupul de actori amatori de la Societatea de artă şi literatură : M. P. Lilina, M. F. Andreeva, A. R. Artiom, N. G. Alexandrov, V. V. Lujski, E. M. Raevskaia, M. A. Samarova, G. S. Burdjalov, A. A. Sanin, pictorul V. A. Simov, grimerul I. I. Gremislavski şi elevii lui V. I. Nemirovici-Dancenko de la Şcoala Societăţii Filarmonice din Moscova : I. M. Moskvin, O. L. Knipper, M. G. Saviţkaia, M. L. Roksanova, E. M. Munt, V. E. Meyerhold, B. M. Sneghirev, A. A. Zagarov, S. V. Haliutina ; în 1901, în trupă au intrat N. N. Litovţeva şi E. P. Muratova, şi ele eleve ale lui V. I. Nemirovici-Dancenko de la Şcoala Filarmonică.

112 *Simov, Viktor Andreevici* (1858—1935) — pictor al Teatrului de Artă de la întemeierea lui, maestru emerit al artei. V. I. Nemirovici-Dancenko observa că Simov era «carne din carnea şi sînge din sîngele curentului realist în pictura rusă, din şcoala aşa-numiţilor „peredvijnici"» („Din trecut", pag. 134). Începînd din 1898 şi pînă în 1905, Simov a fost aproape unicul pictor al teatrului (în această perioadă de timp, din treizeci şi două de montări ale teatrului, treizeci au fost realizate de el). Simov nu era numai un pictor-decorator, dar şi un pictor-regizor care contribuia la dezvăluirea conţinutului de idei al dramaturgului. În cei treizeci şi şapte de ani de activitate în cadrul Teatrului de Artă, Simov a realizat cincizeci şi unu de spectacole din nouăzeci şi două. Prima lui lucrare a fost „Ţarul Feodor Ioannovici" (1898), ultimele fiind

„Trenul blindat 14—69" (1927) şi „Suflete moarte" (1932). Fragmente din amintirile lui V. A. Simov privitoare la activitatea lui la Teatrul de Artă au fost publicate în culegerea „Despre Stanislavski" şi în „Anuarul Teatrului de Artă" pe anul 1943.

113 *Grigorieva (Nikolaeva), Maria Petrovna* (1869—1941) — a lucrat la Teatrul de Artă de la înfiinţare, îmbinînd pînă în anul 1925 activitatea actoricească cu cea de conducere a atelierului de costume al teatrului. În anul 1933, a primit titlul de artistă emerită a R.S.F.S.R.

114 Uvertura la spectacolul cu „Ţarul Feodor Ioannovici" a fost scrisă de compozitorul A. A. Ilinski.

115 *Gribunin, Vladimir Feodorovici* (1873—1932) — artist al Teatrului de Artă de la înfiinţarea lui. În primul spectacol al teatrului cu piesa „Ţarul Feodor Ioannovici", el a jucat rolul lui Golub-fiul. A creat o vastă galerie de figuri artistice, din care cele mai bune sînt Lup-Kleşnin („Ţarul Feodor Ioannovici"), Cebutîkin („Trei surori"), Simeonov-Pşcik („Livada cu vişini"), Teleghin („Unchiul Vanea"), Furnacev („Moartea lui Pazuhin"), Kuroslepov („Inimă înflăcărată"). Jocul lui se distingea prin savoare, pitoresc şi profunzime. În anul 1925, lui V. F. Gribunin i s-a decernat titlul de artist emerit al R.S.F.S.R., iar în anul 1933, titlul de maestru emerit al artei.

116 „Pescăruşul" a fost pusă în scenă la Petersburg, la Teatrul Alexandrinski, la 17 octombrie 1896, în beneficiul artistei E. I. Levkeeva, în legătură cu aniversarea a douăzeci şi cinci de ani de activitate în teatru. Rolul Ninei Zarecinaia a fost interpretat de V. F. Komissarjevskaia (Despre istoricul punerii în scenă a „Pescăruşului" la Petersburg, vezi art. lui V. Prokofiev. „Povestea primei puneri în scenă a „Pescăruşului", „Teatr", 1946, nr. 11).

117 Mai tîrziu, V. I. Nemirovici-Dancenko scria următoarele despre munca lui K. S. Stanislavski la piesa „Pescăruşul" : «Iată un uluitor exemplu de *intuiţie creatoare* a lui Stanislavski ca regizor. Stanislavski... mi-a trimis un material atît de bogat, de interesant şi plin de originalitate şi adîncime pentru punerea în scenă a „Pescăruşului", încît nu se putea să nu te minunezi de această înflăcărată fantezie genială.»

Partitura regizorală a „Pescăruşului" a fost editată (vezi „Pescăruşul" în punerea în scenă a Teatrului de Artă din Moscova, Iskusstvo, Leningrad-Moscova, 1938).

118 În primele patru stagiuni, 1898—1902, Teatrul de Artă pentru toţi a avut ca local clădirea teatrului „Ermitage" din Karetnîi riad.

119 După repetiţia piesei „Ţarul Feodor Ioannovici", K. S. Stanislavski îi scria M. P. Lilinei : „Moskvin a jucat (deşi se spune că nu era în formă) în

așa fel, încît eu am plîns, am fost nevoit chiar să-mi suflu nasul. Toți cei prezenți în sală, chiar și cei din distribuție își suflau nasul. A fost strașnic!" („Despre Stanislavski", pag. 75).

La 24 februarie 1936, cu prilejul celui de al 600-lea spectacol cu tragedia lui A. K. Tolstoi, K. S. Stanislavski i-a scris o scrisoare lui I. M. Moskvin:

„Scumpe Ivan Mihailovici!

Să joci timp de mai mulți ani un rol episodic îți cere un mare efort, dar să joci un rol ca cel al lui Feodor timp de atîția ani, dînd dovada unui asemenea temperament și conținut, consacrîndu-te în întregime rolului, e de-a dreptul zguduitor.

Șase sute de zguduiri de acest fel constituie o faptă eroică, pe care dumneata ai săvîrșit-o..." (K. S. Stanislavski „Articole, cuvîntări, discuții, scrisori", pag. 357).

I. M. Moskvin a jucat rolul țarului Feodor pînă la sfîrșitul vieții sale.

120 *Vișnevski, Alexandr Leonidovici* (1861—1943) — unul din principalii actori ai Teatrului de Artă. A intrat în teatru în anul 1898, cînd era un actor cunoscut din provincie (în ultimii doi ani, a luat parte la turneele artistei G. N. Fedotova). Dintre cele mai bune roluri ale lui la Teatrul de Artă fac parte: Boris Godunov („Țarul Feodor Ioannovici"), Dorn („Pescărușul"), Voinițki („Unchiul Vanea"), Kulîghin („Trei surori"), Tătarul („Azilul de noapte"), Zaharov („Frica"), Semion Semionovici („Trenul blindat 14—69"). În anul 1925, lui A. L. Vișnevski i-a fost conferit titlul de artist emerit al R.S.F.S.R., iar în 1933 — titlul de maestru emerit al artei și titlul de Erou al Muncii.

121 Teatrul de Artă pentru toți din Moscova s-a deschis la 14(27) octombrie 1898 cu tragedia „Țarul Feodor Ioannovici" de A. K. Tolstoi.

122 În prima versiune a cărții „Viața mea în artă", K. S. Stanislavski povestește că în acea seară a venit la teatru F. I. Șaliapin. „Îmi amintesc, scrie K. S. Stanislavski, că veșnic fericitul și optimistul Feodor Ivanovici Șaliapin, care frecventa deseori teatrul nostru și lua parte la viața lui, s-a apropiat de mine și am urmărit împreună cum se ridica cortina."

123 *Alexandrov, Nikolai Grigorievici* (1870—1930) — artist și regizor secund al Teatrului de Artă de la înființarea lui și pînă la sfîrșitul vieții sale. A venit la teatru de la Societatea de artă și literatură, unde activase din anul 1895. Pe scena Teatrului de Artă a interpretat următoarele roluri: Actorul („Azilul de noapte"), Iașa („Livada cu vișini"), Artemiev („Cadavrul viu"), Comandantul („Pugaciovismul") și altele. K. S. Stanislavski scria despre N. G. Alexandrov că îl „caracterizează însușirea de a imprima pînă și celui mai neînsemnat rol o interpretare artistică de un nivel atît de ridicat,

încît se obţinea o imagine de neuitat". În anul 1913, N. G. Alexandrov împreună cu artiştii Teatrului de Artă N. O. Massalitinov şi N. A. Podgornîi a deschis o şcoală de artă dramatică care a servit mai tîrziu la întemeierea Studioului Doi al Teatrului de Artă. În anul 1928, lui N. G. Alexandrov i s-a decernat titlul de artist emerit al R.S.F.S.R.

124 În arhiva lui K. S. Stanislavski s-a păstrat următoarea descriere al celui de al 100-lea spectacol cu tragedia „Ţarul Feodor Ioannovici", care a avut loc la 26 ianuarie 1901 : «Succesul „Ţarului Feodor" a fost atît de mare, încît relativ curînd a trebuit să sărbătorim cea de a o suta reprezentaţie a lui. Triumful, fastul, articolele entuziaste, numeroasele daruri de preţ, adresele, ovaţiile zgomotoase erau o mărturie a faptului că teatrul ajunsese să fie popular şi iubit de o anumită parte a presei şi a spectatorilor. S-au strîns peste douăsprezece mii de semnături sub scrisoarea admiratorilor teatrului. Scrisoarea primită din partea spectatorilor din Moscova era scrisă pe un pergament cu un excelent desen în culori, în stilul unei scrisori arhaice în manuscris. Teancuri întregi de coli cu semnături au fost oferite într-o ladă capitonată cu brocart vechi. La acest spectacol, toţi artiştii, fără excepţie, luau parte la scenele de masă, iar eu am trebuit să-l joc pe guslear în scena de pe Iauza (Muzeul M.H.A.T., K.S., nr. 27).

125 Premiera tragediei „Moartea lui Ioann cel Groaznic" a avut loc la 29 septembrie 1899. Rolul lui Ioann cel Groaznic a fost interpretat de K. S. Stanislavski.

126 Pictorul V. V. Vasneţov (1848—1926) a pictat catedrala sf. Vladimir din Kiev în anii 1885—1891.

127 Premiera spectacolului cu „Fata de zăpadă" de A. N. Ostrovski a avut loc la 24 septembrie 1900.

A. M. Gorki, care a asistat la una din reprezentaţiile piesei „Fata de zăpadă", îi scria lui A. P. Cehov : «...„Snegurocika", asta da, este un eveniment ! Un eveniment mare, poţi să mă crezi !... Ansamblul Teatrului de Artă joacă această piesă în chip minunat, uimitor de frumos ! Am asistat la o repetiţie fără costume şi decoruri şi totuşi am plecat din sala Romanovskaia încîntat şi fericit pînă la lacrimi. Cum joacă Moskvin, Kacialov, Gribunin, Ol. Leon. (Olga Leonardovna Knipper. N. red. ruse), Saviţkaia ! Toţi sînt buni, unul mai bun decît celălalt şi, zău, parcă ar fi nişte îngeri trimişi din cer să povestească oamenilor despre esenţa frumuseţii şi a poeziei» (Gorki — Cehov, „Scrisori, articole, extrase", Ed. Cartea rusă, 1954, pag. 99).

Despre munca pictorului V. A. Simov la montarea „Fetei de zăpadă", vezi amintirile lui („Anuarul Teatrului de Artă" pe anul 1943, pag. 287—308).

128 În enumerarea pieselor lui H. Ibsen puse în scenă la Teatrul de Artă, K. S. Stanislavski omite „Stîlpii societăţii" (premiera a avut loc la 24 februarie 1903), în care el a jucat rolul Consulului Bernic. Din piesele lui Ibsen, K. S. Stanislavski a pus în scenă patru : „Hedda Gabler" (19 februarie 1899), prima piesă ibseniană la Teatrul de Artă ; „Doctorul Stockmann" (24 octombrie 1900), „Raţa sălbatică" (19 septembrie 1901), „Strigoii" (31 martie 1905, împreună cu V. I. Nemirovici-Dancenko).

129 În anul 1928, în legătură cu centenarul naşterii lui Ibsen, K. S. Stanislavski lucra la un articol închinat dramaturgului norvegian. În una din variantele articolului, el scrie : «Spre cel mai profund simbolism al lui Ibsen, spre cele mai înalte culmi ale spiritului omenesc duce o singură cale — cea a înţelegerii adevărate şi sincere a vieţii şi existenţei omului. De aceea, calea către înţelegerea şi stăpînirea lui Ibsen este complexă şi a ajunge la o justă redare a lui este mult mai greu decît a juca multe din piesele unor autori mai „scenici". El cere un maximum de adevăr şi un maximum de umanitate, cînd personalitatea just sezisată se transformă într-o figură generalizată şi simbolică. Ibsen ne-a învăţat să înţelegem că sensul simbolic al operei nu poate fi obţinut prin căi superficiale.» „El ne-a învăţat, asemenea lui Cehov, să întrezărim dincolo de cursul vieţii de fiecare zi acea temelie a spiritului din care apare orice artă şi pe care noi am tins să clădim înţelegerea noastră de actori" („Muzeul M.H.A.T., K. S., nr. 255).

130 Piesa „Hedda Gabler" de H. Ibsen a fost reprezentată de unsprezece ori. Cu privire la interpretarea rolului scriitorului Lövborg de către K. S. Stanislavski, criticul N. E. Efros scria : „Consider cu convingere că Lövborg este una din cele mai frumoase, cele mai talentate şi neaşteptate creaţii ale lui... Asupra lui Lövborg pluteşte aureola genialităţii. Lucrul acesta nu se poate realiza în teatru aproape niciodată. Se vorbeşte despre genialitate, dar ea nu se face simţită... Stanislavski a ştiut să ne facă să o simţim... Şi, în afară de aceasta, Lövborg este un vulcan de pasiuni, e totul o furtună şi un vîrtej, e o vijelie. Şi interpretul a ştiut să redea această stihie de parcă şi-ar fi ieşit din învelişul lui obişnuit, rupîndu-l... În Stanislavski-actorul există o latură care, cu toată bogăţia jocului său, n-a fost arătată. O singură dată, în Lövborg, ea a prins să strălucească cu toate elementele ei" (Nikolai Efros „K. S. Stanislavski", pag. 88—89).

131 Prima reprezentaţie cu piesa „Pescăruşul" de A. P. Cehov pe scena Teatrului de Artă a avut loc la 17 decembrie 1898.

132 *Efros, Nikolai Efimovici* (1867—1923) — istoric de teatru şi critic dramatic. A închinat artei Teatrului de Artă multe articole în presa perio-

dică şi o serie de cărţi. În anul 1918 a apărut monografia lui „K.S. Stanislavski" („Încercare de caracterizare"), care conţine o serie de expuneri autobiografice ale lui K. S. Stanislavski. După aceasta, a publicat cărţi despre V. I. Kacialov, despre spectacolele „Trei surori", „Livada cu vişini", „Azilul de noapte" ; în anul 1924, după moartea lui N. E. Efros, a apărut lucrarea lui de mari proporţii : „Teatrul de Artă din Moscova, 1898—1923". Lucrările lui N. E. Efros prezintă interes şi în prezent datorită abundenţei de material faptic şi de observaţii personale preţioase.

133 În prima variantă a capitolului, K. S. Stanislavski citează unul din aceste „motive absurde" pentru refacerea sfîrşitului celui de al treilea act al piesei „Unchiul Vanea" : „Nu se poate admite, se spunea în procesul verbal, ca un om cult, civilizat ca unchiul Vanea să tragă pe scenă într-o persoană licenţiată, adică în profesorul Serebriakov" (Muzeul M.H.A.T., K. S. nr. 2).

134 Piesa „Unchiul Vanea" de A. P. Cehov a fost pusă pentru prima dată în scenă de Teatrul de Artă la 26 octombrie 1899. Rolurile au fost intrepretate de V. V. Lujski — Serebriakov, O. L. Knipper — Elena Andreevna, M. P. Lilina — Sonia, K. S. Stanislavski — Astrov, A. L. Vişnevski — Voiniţki, E. M. Raevskaia — Voiniţkaia, A. R. Artiom — Teleghin, M. A. Samarova — Marina.

În admirabila galerie de figuri create de K. S. Stanislavski, Astrov ocupă unul din primele locuri. „...imaginea creată de el, scria L. I. Gurevici, era numai o parte din ansamblul artistic, dar o parte atît de reliefată, atît de plină de viaţă lăuntrică şi atît de încîntătoare, încît imaginea aceasta a omului înzestrat aruncat într-un colţ de provincie şi chinuit în lupta de unul singur împotriva inculturii din jurul său devenea deosebit de apropiat spectatorului. Cînd îţi aminteşti de el peste zece ani de la primele impresii, ţi se pare că nu o dată ai avut posibilitatea de a veni personal în contact cu acest Astrov, că el a trecut prin propria ta viaţă şi a lăsat o urmă adîncă în ea. Şi, gîndindu-te aproape cu tristeţe la el, ca la un om care nu mai se află printre cei vii, îţi spui fără voie : „Acum, el ar fi fost un excelent miciurinist" (Culegerea „Maeştrii M.H.A.T.-ului", Iskusstvo. 1939. pag. 7).

În una din însemnările sale, K. S. Stanislavski vorbeşte despre felul cum înţelegea el personajele Astrov şi Voiniţki : „Astrov şi unchiul Vanea însuşi nu sînt nişte simpli oameni mărunţi, ci luptători ideologici împotriva groaznicei realităţi din Rusia, din epoca contemporană cu Cehov" (Muzeul M.H.A.T., K. S. nr. 27).

Ultimul spectacol în care K. S. Stanislavski a interpretat rolul lui Astrov a avut loc în timpul turneului Teatrului de Artă la Leningrad, la 8 iulie 1928.

135 Călătoria Teatrului de Artă pentru toţi în Crimeia a avut loc în aprilie 1900. În timpul călătoriei s-au dat unsprezece spectacole ; s-au jucat piesele : „Pescăruşul", „Unchiul Vanea", „Hedda Gabler", „Suflete stinghere".

136 *Vasiliev (Flerov), Serghei Vasilievici* (1841—1901) — publicist, critic dramatic.

137 Amintindu-şi de impresia pe care i-a produs-o tînărul Gorki, K. S. Stanislavski scria : „Centrul atenţiei mele a fost Gorki, care m-a atras prin farmecul său. În figura lui neobişnuită, în faţa lui, în felul cum rostea litera o, în gesticulaţia lui neobişnuită, în modul cum îşi arăta pumnul în clipele de extaz, în zîmbetul lui senin de copil, în expresia lui uneori pătrunsă de tragism, în vorbirea-i pitorească, plastică, viguroasă sau şăgalnică se făcea simţită blîndeţea sufletească şi graţia şi, cu toate că avea o siluetă cam adusă de spate, îl caracteriza o plasticitate originală şi o frumuseţe exterioară. Deseori mă surprindeam că îi admir înfăţişarea sau cîte un gest" (K. S. Stanislavski. „Articole, cuvîntări, discuţii, scrisori", pag. 135).

Despre primele întîlniri ale trupei cu A. M. Gorki, vezi amintirile lui V. I. Nemirovici-Dancenko („Din trecut", pag. 186—193), V. I. Kacialov („Anuarul Teatrului de Artă pe anul 1943", pag. 185—206), A. L. Vişnevski („Frînturi de amintiri", Akademia, 1928, pag. 113—121), O. L. Knipper-Cehova („Anuarul Teatrului de Artă" pe anii 1949—1950, pag. 310—317).

138 Prima reprezentaţie cu piesa „Trei surori" de A. P. Cehov a avut loc la 31 ianuarie 1901. Din distribuţie făceau parte : V. V. Lujski — Andrei Prozorov, M. G. Savitkaia — Olga, O. L. Knipper — Maşa, M. F. Andreeva — Irina A. L. Vişnevski — Kulîghin, M. P. Lilina — Natalia, K. S. Stanislavski — Verşinin, A. R. Artiom — Cebutîkin, V. E. Meyerhold — Tuzenbah, M. A. Gromov — Solenîi, I. M. Moskvin — Rode, I. A. Tihomirov — Fedotik, M. A. Samarova — Anfiza, V. F. Gribunin — Ferapont.

A. M. Gorki, care văzuse piesa „Trei surori" în timpul turneului Teatrului de Artă la Petersburg, îi scria lui A. P. Cehov : «Cele „Trei surori" sînt minunat interpretate ! Mai bine decît „Unchiul Vanea". Nu e joc de scenă, ci o armonie divină» (Gorki-Cehov, „Scrisori, articole, extrase", Ed. Cartea rusă, 1954, pag. 120).

În amintirile sale, O. L. Knipper-Cehova descrie figura lui Verşinin, interpretat de K. S. Stanislavski : «Cîtă noblеţe, stăpînire de sine şi puritate era în figura lui Verşinin din „Trei surori", acest visător singuratic. Visurile acestea despre viaţă, aşa cum ar putea ea să fie şi şi cum va fi, îl ajută să trăiască şi să îndure atît mizeria şi monotonia vieţii triste cît şi toate insuccesele şi necazurile din viaţa personală... La Verşinin-Stanislavski, toate aceste

tirade despre viaţa fericită, toate visurile de a începe viaţa din nou şi conştient, răsunau nu ca o simplă obişnuinţă de a filozofa, ci se simţea că totul provenea din sufletul său, îi dădea un sens vieţii lui, îi dădea posibilitatea de a păşi deasupra zilelor cenuşii şi deasupra tuturor necazurilor pe care le îndura cu atîta supunere şi cu atîta răbdare»" (Culegerea „Despre Stanislavski", pag. 266—267).

Stanislavski a jucat pentru ultima oară rolul lui Verşinin în ziua aniversării a treizeci de ani ai Teatrului de Artă, la 29 octombrie 1928. A fost ultima apariţie pe scenă a lui Stanislavski.

139 Prima călătorie întreprinsă de Teatrul de Artă la Petersburg a avut loc în anul 1901. De atunci, turneele de primăvară ale teatrului la Petersburg au avut loc aproape în fiecare an şi s-au întrerupt în anul 1915. După Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, începînd din anul 1927, teatrul şi-a reluat turneele la Leningrad. Fiecare sosire a teatrului la Leningrad constituia un mare eveniment public. Teatrul dădea spectacolele în Palatele culturii, la fabrici şi uzine, pe navele Flotei Marinei Militare. Reprezentanţi ai teatrului ţineau rapoarte, dări de seamă asupra creaţiei, dădeau concerte, acordau ajutor cercurilor de activitate artistică de amatori.

140 În anul 1912, Teatrul de Artă din Moscova a făcut turnee la Kiev şi Varşovia, avînd în repertoriu „Cadavrul viu", „Livada cu vişini", „O lună la ţară", „Trei surori", „La porţile împărăţiei", „Azilul de noapte", „Fraţii Karamazov".

În anul 1913, teatrul a jucat la Odesa şi a prezentat acolo „Livada cu vişini", un spectacol Turgheniev („Parazitul", „Unde aţa e mai subţire, acolo se rupe", „Provinciala"), „Fraţii Karamazov", „Orice naş îşi are naşul" şi „Ţarul Feodor Ioannovici".

În 1914, teatrul a venit pentru a doua oară la Kiev cu piesele „Livada cu vişini", spectacolul Turgheniev, „Orice naş îşi are naşul", „În ghearele vieţii".

Începînd din anul 1925, teatrul a făcut regulat turnee prin U.R.S.S. Turneele acestea aduceau la cunoştinţa maselor largi arta M.H.A.T.-ului şi contribuiau la ridicarea nivelului artistic al teatrelor din provincie şi al teatrelor naţionale din republicile frăţeşti.

141 *Morozov, Savva Timofeevici* (1862—1905) — unul din cei mai mari industriaşi ruşi, patronul firmei „Asociaţia pentru manufactură Nikolski — S. Morozov-fiul et Co".

În schiţa „Leonid Krasin", M. Gorki face următoarea caracterizare a lui Morozov: „Morozov era un om excepţional prin vasta lui cultură, prin inteligenţa lui, prin clarviziunea socială şi prin simpatia sa net revoluţionară.

Simpatia aceasta s-a născut în el încet şi treptat... Putem spune fără a exagera că aproape-i ura pe oamenii din aceeaşi stare cu el..." (M. Gorki, Opere alese în treizeci de volume, vol. 17, pag. 50—51).

În discuţia cu artiştii teatrului „Vahtangov", după repetiţia generală a piesei „Egor Bulîciov şi alţii" (19 septembrie 1932), comparîndu-i pe eroii piesei sale cu Morozov, A. M. Gorki a spus: «Bulîciov spune el însuşi că „nu s-a născut pe uliţa pe care şi-ar fi ales-o el". Gîndiţi-vă, de pildă, la oameni ca Morozov, Maşkov şi alţii. Bulîciov nu s-a ridicat pînă la nivelul lor, dar dacă ar fi trăit mai mult poate că şi-ar fi urmat fiica pe calea aventurii. Cînd e vorba de acest fel de oameni, nu trebuie să credem că ei au fost chiar sinceri şi au acţionat din tot sufletul; această atitudine a lor era încă o formă de manifestare a concurenţei dintre ei şi ceilalţi oameni de teapa lor, în mijlocul cărora, dintr-o pricină sau alta, nu se simţeau la largul lor. Savva Morozov se simţea prost, fiindcă era chimist, visa să ajungă profesor şi avea toate însuşirile pentru aceasta. Făcuse lucrări excepţionale în chimie şi, de fapt, se pusese problema ca el să fie reţinut la universitate. Nu-i putea suferi pe oamenii din tagma lui» (M. Gorki, Opere alese în treizeci de volume, vol. 18, pag. 487).

142 Piesa „Doctorul Stockamnn" de H. Ibsen a fost pusă în scenă de teatru la 24 octombrie 1900.

143 La 4 martie 1901, în faţa catedralei Kazanski a avut loc o manifestaţie studenţească. Studenţii protestau împotriva aplicării „dispoziţiunilor provizorii" date de guvernul ţarist la 25 iulie 1899, pe baza cărora, „pentru comiterea a numeroase dezordini", studenţii erau excluşi din universitate şi trimişi în armată. Cazacii, chemaţi de primarul oraşului, i-au bătut crunt cu nagaicile pe participanţii la manifestaţie. „În vecii vecilor, n-o să uit această bătălie! îi scria A. M. Gorki lui A. P. Cehov. Amîndouă părţile au luptat cu sălbăticie, cu cruzime. Femeile au fost tîrîte de păr şi biciuite cu nagaicile; o studentă pe care o cunosc s-a ales cu spatele umflat ca o pernă şi învineţit din pricina loviturilor; alteia i s-a spart capul; alteia i s-a scos un ochi. Dar cu toate că botul ne e plin de sînge, încă nu se ştie cine a fost mai tare" (Gorki-Cehov, „Scrisori, articole, extrase", Ed. Cartea rusă, 1954, pag. 119). Rezultatele acestei manifestaţii au fost arestări şi deportări în masă.

144 V. V. Veresaev, care a fost prezent la acest spectacol, scrie: «S-ar părea că în „Doctorul Stockman" nu se putea găsi nimic actual. Totuşi, în piesă se iveau mereu ba cîte un cuvînt, ba situaţii care parcă făceau aluzii la actualitate. Şi publicul le sublinia cu furtuni de aplauze şi rîsete. Spectacolul s-a transformat într-o adevărată manifestaţie» (Veresaev, „Amintiri", Goslitizdat, 1946, pag. 427).

L. M. Leonidov caracterizează în felul următor, în amintirile sale, interpretarea lui K. S. Stanislavski în rolul doctorului Stockmann: „...Acest rol reprezintă culmea creației sale, realizarea lui cea mai desăvîrșită. Acesta este doctorul Stockmann. Este adevărat că nici aici nu a fost uitată latura exterioară, degetele ridicate, mersul grăbit, cu pași mărunți, trupul aplecat înainte, dar spectatorul își îndrepta atenția nu asupra acestor lucruri: totul, în general, era admirabil. Era admirabil! Era de-a dreptul genial! Totul era pătruns de atîta căldură izvorîtă din conținutul lăuntric, forma se contopea într-o asemenea măsură cu acest conținut și slujea într-atît conținutului, încît ni se înfățișa o deplină și uluitoare identificare cu personajul" (Culegerea „Despre Stanislavski", pag. 271—272).

145 Cercurile guvernamentale se temeau să interzică fățiș piesele lui Gorki, ca să nu stîrnească protestele puternice ale păturii democratice a societății. După ce piesa „Micii burghezi" a fost „prelucrată" de cenzură de două ori, s-a aprobat punerea ei în scenă. Totodată însă, Direcția generală a presei a cerut ca primul spectacol cu „Micii burghezi" să fie dat „în scop de binefacere", în folosul foștilor studenți ai Universității din Moscova, sperîndu-se că astfel piesa va cădea, căci publicul burghez care frecventează asemenea spectacole va primi cu ostilitate piesa lui Gorki.

Ca răspuns la această dispoziție, K. S. Stanislavski i-a trimis, la 13 ianuarie 1902, o scrisoare șefului Direcției generale a presei, contelui Șahovskoi, scrisoare care oglindește lupta dusă de teatru pentru promovarea pe scenă a piesei lui Gorki. „Publicul rece al spectacolelor de binefacere, scria K. S. Stanislavski, nu este în stare să-i acorde sprijin lui Gorki; or, noi avem nevoie de un succes răsunător pentru a face din Gorki un dramaturg, pentru a-i trezi interesul pentru acest gen literar, nou pentru el... Vă rog să mă înțelegeți că intervin numai pentru succesul primei încercări a talentatului scriitor rus care a încredințat-o teatrului nostru."

Din scrisoarea lui K. S. Stanislavski adresată lui A. P. Cehov la 14 ianuarie 1902 reiese emoția și spiritul de răspundere cu care a pus teatrul în scenă piesa „Micii burghezi": „În general, mă așteaptă multe frămîntări în legătură cu piesea lui Alexei Maximovici. Toți vor să joace în ea și publicul așteaptă și ne cere să-i asigurăm cele mai bune forțe actoricești... Zilele acestea vom vedea ambele distribuții, vom alege ce e mai bun și atunci ne vom opri definitiv asupra distribuției de bază... Deocamdată, toți repetă cu multă plăcere și nervozitate. Ambele distribuții se laudă una în fața celeilalte... Ce-o să iasă din asta?..." („Anuarul Teatrului de Artă" pe anul 1944, pag. 214—215).

Premiera piesei „Micii burghezi" de M. Gorki a avut loc la 26 martie 1902, în timpul turneului la Petersburg. La Moscova, „Micii burghezi" a fost repre-

zentată pentru prima dată la 25 octombrie 1902, la inaugurarea stagiunii. Piesa a fost jucată de douăzeci şi şapte de ori (patru reprezentaţii s-au dat la Petersburg, iar douăzeci şi trei la Moscova).

Punerea în scenă a piesei „Micii burghezi" reprezintă o etapă importantă în istoria Teatrului de Artă. Pe scena teatrului rus a apărut pentru prima oară figura muncitorului revoluţionar. Şi deşi teatrul socotea că ideea principală a acestei opere este demascarea micii burghezii, subapreciind astfel figura proletarului-luptător Nil, munca asupra piesei lui Gorki, care îndemna la luptă socială, la o atitudine activă faţă de realitate, a însemnat o şcoală politică pentru Teatrul de Artă.

146 Mai tîrziu, în cartea „Munca actorului cu sine însuşi", K. S. Stanislavski scria că rolul lui Satin îi izbutea în general destul de uşor, cu excepţia monologului din ultimul act. Totuşi, la unul din spectacole, „momentul critic al rolului a izbutit de la sine". Analizîndu-şi munca asupra acestui rol, Stanislavski a ajuns la următoarea concluzie : «Am înţeles, spunea el, că monologul meu de „importanţă universală" nu avea nici o legătură cu monologul „despre Om" pe care îl scrisese Gorki. Primul fusese un moment culminant al jocului meu superficial, actoricesc, în timp ce al doilea trebuie să vorbească despre ideea principală a piesei şi să fie punctul ei cel mai înalt, principalul moment culminant creator de trăire al autorului şi al artistului. Înainte, mă gîndeam doar să declam cu cît mai mult efect cuvintele rolului ce-mi erau străine, iar nu să-i transmit partenerului meu, cît mai viu şi mai colorat, gîndurile şi trăirile mele, analoage gîndurilor şi trăirilor personajului reprezentat. Eu jucam superficial rezultatul în loc să acţionez logic şi consecvent şi să ajung prin asta la rezultat, adică la ideea fundamentală a piesei şi a creaţiei mele artistice. Toate greşelile comise de mine mă despărţiseră ca un zid de piatră de ideea principală.» «Ca urmare, scrie Stanislavski, interpretarea mea a căpătat o importanţă, dacă nu „universală", cel puţin însemnată pentru piesă...» („Munca actorului cu sine însuşi", E.S.P.L.A., 1955, pag. 233—234).

147 Premiera piesei lui M. Gorki „Azilul de noapte" a avut loc la 18 decembrie 1902. Rolurile au fost distribuite în modul următor : Kostilev — G. S. Burdjalov, Vasilisa — E. P. Muratova, Nataşa — M. F. Andreeva, Medvedev — V. F. Gribunin, Vaska Pepel — A. P. Harlamov, Anna — M. G. Savitkaia, Nastia — O. L. Knipper, Kvaşnea — M. A. Samarova, Bubnov — V. V. Lujski, Satin — K. S. Stanislavski, Baronul — V. I. Kacialov, Luka — I. M. Moskvin, Actorul — M. A. Gromov, Tătarul — A. L. Vişnevski, Klesci — A. L. Zagarov.

Spectacolul „Azilul de noapte", în care răsuna cu o vigoare deosebită protestul împotriva „ticăloşiilor de neînchipuit" ale orînduirii capitaliste, a

avut o uriaşă rezonanţă socială şi politică. „Succesul piesei este extraordinar; nu m-am aşteptat de loc la asta, îi scria A. M. Gorki lui K. P. Piatniţki. V. I. Nemirovici a tălmăcit piesa atît de bine şi a pus-o în scenă cu atîta măiestrie, încît nu se pierde nici un cuvînt. Interpretarea e uimitoare. Moskvin, Lujski, Kacialov, Stanislavski, Knipper, Gribunin au realizat un lucru extraordinar. Abia la primul spectacol am văzut şi am înţeles uimitorul salt pe care l-au făcut aceşti oameni, care erau obişnuiţi să interpreteze tipurile lui Cehov şi Ibsen. E un fel de renunţare de sine" (Gorki-Cehov, „Scrisori, articole, extrase", ed. Cartea rusă, pag. 302).

148 „Puterea întunericului" a fost prezentată în premieră la Teatrul de Artă, la 5 noiembrie 1902. Rolul lui Mitrici a fost interpretat de K. S. Stanislavski.

Actul al patrulea a fost prelucrat de K. S. Stanislavski cu consimţămîntul lui L. N. Tolstoi. În scrisoarea sa către A. P. Cehov, din mai 1902, K. S. Stanislavski scria: «Zilele acestea voi trimite pe adresa dumitale actul patru al piesei „Puterea întunericului" în forma în care am vrea s-o jucăm pe scena noastră. Dacă s-ar ivi un prilej, ar fi bine să-i arătăm prelucrarea (nu, aceasta este un cuvînt primejdios: adaptarea...) lui Lev Nikolaevici» („Anuarul Teatrului de Artă pe anul 1944", pag. 217).

Planul regizoral al piesei „Puterea întunericului", elaborat de K. S. Stanislavski, se păstrează la Muzeul Teatrului de Artă.

149 K. S. Stanislavski comite aici o eroare: V. A. Simov, care participa mereu la toate expediţiile Teatrului de Artă pentru culegerea materialului necesar piesei, n-a plecat de data aceasta în gubernia Tula.

150 Premiera tragediei „Iuliu Cezar" de Shakespeare a avut loc la 2 octombrie 1903. Rolul lui Brutus a fost interpretat de K. S. Stanislavski. Imaginea scenică a lui Brutus nu i-a izbutit lui Stanislavski şi rolul acesta îi era foarte penibil. «Cît de mult aş vrea să las totul baltă, să mă scap de jugul lui Brutus şi să trăiesc şi să mă ocup toată ziua de „Livada cu vişini". Nesuferitul de Brutus mă apasă şi-mi stoarce toată vlaga. Mi-a devenit şi mai nesuferit după scumpa „Livadă cu vişini"», îi scria K. S. Stanislavski lui A. P. Cehov, în octombrie 1903. („Anuarul Teatrului de Artă pe anul 1944", pag. 224).

151 În amintirile sale despre A. P. Cehov, K. S. Stanislavski povesteşte că Epihodov mai avea un prototip — un scamator de la grădina „Ermitage": «Era un bărbat înalt, în frac, gras, cam somnoros, care juca cu mare efect comic printre numerele sale de jonglerie pe „ghinionistul" căruia i se întîmplau „douăzeci şi două de nenorociri". Scamatorul, actor excelent, stîrnea de fiecare dată entuziasmul nestăvilit al lui A. P. Cehov.»

152 În prima versiune a cărții „Viața mea în artă", K. S. Stanislavski descrie scena finală din actul al doilea al piesei „Livada cu vișini", care n-a intrat în spectacol. «Și cine știe dacă el (A. P. Cehov. N. red. ruse) nu avea dreptate să ne facă reproșuri, dat fiind că scena admirabil scrisă era scoasă nu din vina lui, ci la dorința regizorului. După zgomotoasa scenă a tineretului cu Varia, Charlotta iese cu arma în mînă, se afundă într-o claie de fîn și începe să cînte încet un cîntec nemțesc. Abia tîrîndu-și picioarele, se apropie Firs, care aprinde un chibrit și caută în iarbă evantaiul pierdut de Ranevskaia. Astfel se întîlnesc doi oameni singuratici. Nu au ce vorbi, dar ar avea multe să-și spună, căci fiecare om trebuie să-și ușureze inima în fața cuiva. Charlotta îi povestește lui Firs cum lucra în tinerețe la un circ, făcea salturi mortale, îi povestește cu aceleași cuvinte în care, în versiunea noastră, vorbește cu Epihodov, Iakov și Duniașa. Ca răspuns la aceasta, Firs îi povestește pe larg și fără legătură ceva confuz din tinerețea lui, despre o împrejurare cînd a fost dus undeva, într-o căruță, cineva care urla și țipa. Aceste zgomote, Firs le redă repetînd „drîg, drîg". Charlotta nu pricepe nimic din bombăneala lui, dar nu vrea să întrerupă această clipă de mărturisiri, unică în viața unor singuratici și ea reia replica lui. Amîndoi strigă: „drîg, drîg", rîzînd din toată inima. Așa termină Cehov acest act.

După scena plină de însuflețire cu tineretul, un final atît de liric diminua intensitatea actului pe care nu o mai puteam restabili. Probabil că eram noi înșine vinovați de acest lucru și pentru nepriceperea noastră a avut de suferit autorul.»

A. P. Cehov a fost întru totul de acord cu propunerea teatrului și, cu prilejul editării piesei, a scos această scenă.

153 Premiera piesei „Livada cu vișini" de A. P. Cehov a avut loc la 17 ianuarie 1904. Din distribuție făceau parte: O. L. Knipper (Ranevskaia), M. P. Lilina (Ania), M. F. Andreeva (Varia) K. S. Stanislavski (Gaev), L. M. Leonidov (Lopahin), V. I. Kacialov (Trofimov), V. F. Gribunin (Simeonov-Pișcik), E. P. Muratova (Charlotta Ivanovna), I. M. Moskvin (Epihodov), A. R. Artiom (Firs), S. V. Haliutina (Duniașa), N. G. Alexandrov (Iașa).

K. S. Stanislavski a interpretat rolul lui Gaev pentru ultima oară la 6 iulie 1928, în timpul turneului Teatrului de Artă la Leningrad.

154 Teatrul lucra pe acea vreme la trei piese într-un act de Maeterlinck: „Orbii", „Intrusa" și „Interior". Au fost reprezentate la 2 octombrie 1904 și nu s-au bucurat de succes.

155 În prima versiune a capitolului, K. S. Stanislavski face următoarea caracterizare a lui Ivanov și a soției sale Sarra: „Ivanov este un leu rănit și

nu un neurastenic istovit... Iar ea nu este o ofticoasă ci pur şi simplu *adusă* la oftică" (Muzeul M.H.A.T., K. S., nr. 2).

156 *Riccoboni, Luigi (Ludovico)* (1674—1753) — actor şi dramaturg italian. A scris istoria teatrului italian şi alte lucrări de teorie şi istorie a teatrului. În opera sa „Idei despre declamaţie", Riccoboni susţinea necesitatea sentimentelor veridice, vii, pe scenă. Fiul său, *Riccoboni, Antonio Francesco* (1707—1772) — artist la teatrul italian din Paris, s-a ocupat de asemenea de problemele teoriei artei scenice. În cartea sa „Arta teatrului", afirmă necesitatea unei temeinice munci a actorului asupra rolului.

157 *Schroeder, Friedrich Ludwig* (1744—1816) — eminent actor, regizor şi dramaturg german. În activitatea sa, Schroeder a căutat să creeze un teatru naţional şi a respins estetica şi practica clasicismului. Includea în repertoriu piese de Shakespeare, Lessing, Schiller şi a tinerilor dramaturgi ai curentului „Sturm und Drang". A creat splendide figuri scenice, interpretînd pe Hamlet, Lear, Falstaff, Macbeth etc. Teatrul din Hamburg, pe care l-a condus, a fost unul din cele mai bune din Germania.

158 „Supraconştiinţă" — termen împrumutat pe atunci de K. S. Stanislavski din psihologia idealistă burgheză. În toate lucrările de mai tîrziu, inclusiv „Munca actorului cu sine însuşi" şi materialele pentru „Munca actorului asupra rolului", Stanislavski foloseşte termenul de „subconştient" care exprimă mai exact teoriile lui asupra naturii creaţiei actorului şi aceasta în concordanţă cu terminologia ştiinţifică actuală.

Vorbind despre „subconştient", Stanislavski subînţelegea în primul rînd senzaţiile, sentimentele şi „dorinţele" inconştiente, neîntrupate încă într-o idee clară şi într-un act de voinţă. *„Sentimentul este o idee* netrecută prin conştient, o dorinţă sau o *voinţă* netrecută prin conştient, scria Stanislavski. Ideea şi voinţa în subconştient." (Muzeul M.H.A.T., K. S. nr. 254).

159 *Taglioni, Maria* (1804—1884) — celebră dansatoare italiană din prima jumătate a secolului al XIX-lea. A debutat în 1822 la Viena. A apărut pe scenă timp de douăzeci şi cinci de ani. În toamna lui 1837, Taglioni a venit la Petersburg unde a rămas pentru cinci stagiuni. Succesul repurtat de Taglioni în rîndurile publicului petersburghez a fost excepţional. În articolul său „Teatrul Alexandrinski", V. G. Bielinski scria: «Cine nu-şi aminteşte versurile din „Oneghin", închinate descrierii Istominei dansînd? Asemenea versuri ar putea vorbi doar despre Taglioni şi Fanny Elssler.» În nuvela sa autobiografică intitulată „Pictorul", T. G. Şevcenko, a descris minuţios unul din spectacolele cu Taglioni. După relatările contemporanilor, Taglioni îmbina „calităţile unui înalt joc dramatic cu perfecţiunile unei dansatoare de prim

rang". Era denumită „Dansatoarea umbrelor". Cea mai valoroasă creaţie a ei a fost rolul principal din baletul „Silfida".

160 *Pavlova, Anna Pavlovna* (1882—1931) — una din cele mai celebre balerine din Rusia la începutul secolului XX. A terminat şcoala de balet din Petersburg în 1898 şi timp de mai mulţi ani la rînd a jucat pe scena teatrului Mariinski. Pentru Pavlova, dansul a însemnat întotdeauna expresia unor mari sentimente omeneşti iar tehnica dansului clasic pe care o poseda în chip ireproşabil, caracterul aerian al figurilor ei, se împletea cu o autentică măiestrie de actriţă dramatică. Creaţia ei coregrafică neîntrecută era „Moartea lebedei" (Muzica de Saint-Saëns). Pavlova spunea: „Unde nu e inimă, nu e nici artă", şi socotea că „dansul e ceva ce face parte din însăşi firea ruşilor... Numai în Rusia, datorită spiritului şi moravurilor poporului, există acea ambianţă în care dansurile se dezvoltă mai bine decît orice altceva."

161 Pentru studio, a fost închiriat localul fostului teatru al lui Nemcinov din strada Povarskaia (astăzi strada Vorovski).

162 La 5 mai 1905, la adunarea generală a trupei Studioului de pe lîngă Teatrul de Artă (pe atunci Studioul nu avea încă un local propriu), K. S. Stanislavski s-a adresat membrilor ei cu o cuvîntare în care a vorbit despre sarcinile Studioului: „In vremea aceasta a trezirii forţelor sociale în ţară, teatrul nu poate şi nu are dreptul de a sluji numai arta pură; el trebuie să răspundă sentimentelor sociale, să le lămurească publicului, să fie un dascăl al societăţii". („Articole, cuvîntări, discuţii, scrisori" pag. 175.)

Această idee a fost denaturată de Meyerhold a cărui activitate a avut drept rezultat faptul că Studioul de pe Povarskaia s-a transformat într-un laborator pentru experienţe formaliste. La trei ani după lichidarea Studioului, în scrisoarea către L. I. Gurevici, K. S. Stanislavski a făcut o caracterizare net negativă a activităţii lui Meyerhold: „...Ne-am întors la realism... Toate celelalte căi sînt false şi moarte. Asta a dovedit-o Meyerhold". (Scrisoarea e datată 5 noiembrie 1908. Muzeul Central de teatru „Bahruşin".)

163 Piesa lui M. Gorki „Copiii soarelui" a fost prezentată la 24 octombrie 1905.

164 *Titov, Ivan Ivanovici* (1876—1941) — maşinist-şef al scenei teatrului M.H.A.T. A lucrat cu K. S. Stanislavski încă la Societatea de artă şi literatură, iar apoi a trecut la Teatrul de Artă, unde a lucrat pînă la sfîrşitul vieţii. „Experienţa lui şi admirabila cunoaştere a condiţiilor scenice îl făceau să fie nu numai un ajutor şi un executant al planurilor, dar şi un dascăl al multor regizori şi pictori", scrie I. I. Gremislavski (vezi „Anuarul Teatrului de Artă

pe 1943", pag. 791—794). În 1933, I. I. Titov a fost distins cu titlul de Erou al Muncii.

165 În repertoriul primului turneu în străinătate al Teatrului de Artă (1906), au fost incluse următoarele piese : „Azilul de noapte", „Unchiul Vanea", „Ţarul Feodor Ioannovici", „Trei surori", „Doctorul Stockmann". Teatrul a dat şaizeci şi două de spectacole, jucînd la Berlin, Dresda, Leipzig, Praga, Viena, Frankfurt pe Main, Hanovra. La întoarcere, teatrul a dat cîteva spectacole la Varşovia.

166 *Haase, Friedrich* (1827—1911) — eminent actor german, interpret al rolurilor de caracter ; a făcut parte din curentul realist.

167 *Duse, Eleonora* (1859—1924) — mare actriţă italiană. Arta ei se distingea prin sinceritate, simplitate şi umanism. Duse dezvăluia cu mare vigoare soarta tragică a femeii în societatea burgheză. Printre cele mai bune roluri interpretate de ea au fost Nora din piesa cu acelaşi titlu de H. Ibsen, Marguerite Gauthier din piesa lui A. Dumas „Dama cu camelii", Cleopatra din tragedia lui Shakespeare „Antoniu şi Cleopatra". După ce fasciştii au pus mîna pe putere, Duse a părăsit Italia. În 1924, lipsită de mijloace de trai, a fost nevoită să plece în turneu în America, deşi era bolnavă. În timpul turneului a murit. Duse a fost de două ori în Rusia— în 1891 şi în 1908 ; spectacolele în care a jucat s-au bucurat întotdeauna de succes. În ultimii ani de viaţă, Duse a manifestat o mare simpatie faţă de Uniunea Sovietică şi s-a interesat de arta sovietică.

168 *Kean, Edmund* (1787—1833) — celebru tragedian englez. Alexandre Dumas (tatăl) i-a consacrat o melodramă, „Kean, sau Geniul şi dezmăţul". Figura actorului a fost denaturată de dramaturg, din care cauză, „Kean teatral" şi „geniul dezmăţat" au devenit sinonime.

169 Piesa „Fraţii Karamazov" a fost reprezentată la 12—13 octombrie 1910 (în două spectacole), piesa „Nikolai Stavroghin" — la 23 octombrie 1913.

Din pricina crizei de repertoriu din deceniul premergător revoluţiei, Teatrul de Artă a recurs la puneri în scenă ale operelor din literatura rusă a secolului XIX-lea. Se proiecta punerea în scenă a pieselor „Suflete moarte", „Anna Karenina", „Război şi Pace" etc... Punînd în scenă „Fraţii Karamazov" iar mai apoi „Nikolai Stavroghin" (după romanul „Posedaţii"), V. I. Nemirovici-Dancenko, antrenat de elementele „stihinice" ale personajelor lui Dostoievski şi de activitatea experimentală la o nouă formă de spectacol, nu-şi dădea seama de esenţa reacţionară a ambelor piese.

Apariţia pe scena Teatrului de Artă a dramatizărilor după romanele lui Dostoievski au stîrnit protestul hotărît al lui A. M. Gorki. În articolele

„Despre Karamazovism" şi „Tot despre Karamazovism" (*„Russkoe Slovo"* din 22 septembrie şi 27 octombrie 1913), A. M. Gorki a arătat cît de dăunătoare este pentru societatea rusă prezentarea pe scenă a operelor lui Dostoievski cu a lor „propagare a pesimismului social", cu ridicarea în slăvi a aspectelor hîde, morbide. «Nu eroii de tipul lui Stavroghin trebuiesc arătaţi... în momentul de faţă, ci altceva, scria Gorki. Ea are nevoie acum de propagarea tăriei sufleteşti, de sănătate spirituală, de acţiune, nu de autocontemplare ; ea are nevoie de o întoarcere către izvoarele energiei — către democraţie, către popor, către organizaţiile obşteşti, către ştiinţă... Ţara noastră atît de chinuită trece acum printr-o epocă profund tragică şi cu toate că se observă iar „un reviriment favorabil în starea ei de spirit", acest reviriment cere idei şi forţe de organizare mai multe şi mai puternice decît ceruse acum opt ani» (Gorki despre literatură, ed. Cartea Rusă, 1956, 137).

K. S. Stanislavski aprecia ambele lucrări ale lui V. I. Nemirovici-Dancenko, mai ales din punct de vedere al măiestriei actoriceşti, acordînd o deosebită importanţă faptului că în aceste spectacole „tot centrul de greutate a fost trecut asupra actorilor". Dar cu cît mai expresiv şi mai inspirat era jocul actorilor, cu atît mai mare era semnificaţia personajelor morbide ale lui Dostoievski, cu atît mai intensă devenea înrîurirea ideilor lui reacţionare.

170 Spectacolul cu „Drama vieţii" a fost prezentat la 8 februarie 1907. Stanislavski greşea socotind piesa simbolistă şi decadentă a lui K. Hamsun drept un material util pentru verificarea căutărilor în domeniul bazelor jocului scenic. După o vreme, în raportul său cu privire la un deceniu de activitate artistică a Teatrului de Artă, el însuşi a recunoscut că elaborarea ulterioară a „sistemului" a necesitat reîntoarcerea la „formele simple şi reale ale operelor scenice" („Articole, cuvîntări, discuţii, scrisori" pag. 207). Tot atunci, în scrisoarea către A. A. Blok (decembrie 1908) K. S. Stanislavski scria : „Cred că sînt un realist incorigibil, cred că mă prefac atunci cînd caut curente noi". (Ibidem, pag. 209.)

171 *Meunier, Constantin* (1831—1905) — mare sculptor şi pictor belgian, autor a numeroase opere înfăţişînd muncitori.

172 *Sulerjiţki, Leopold Antonovici* (1873—1916) — a lucrat ca regizor la Teatrul de Artă din 1905 pînă în 1916. A condus primul Studio al Teatrului de Artă. Vezi „Suler" („Amintiri despre un prieten") de K. S. Stanislavski („Anuarul Teatrului de Artă pe 1944", pag. 299—306).

173 *Saţ, Ilia Alexandrovici* (1875—1912) — compozitor. Din 1905 a condus latura muzicală a Teatrului de Artă. În afară de muzica pentru „Drama

vieții", a compus muzica pentru spectacolele Teatrului de Artă „Viața omului", „Pasărea albastră", „Anatema", „Miserere", „În ghearele vieții", „Hamlet."

174 În anii reacțiunii, în repertoriul Teatrului de Artă, pe lîngă operele realiste ale scriitorilor clasici ruși și occidentali, au apărut piese decadente, simboliste. Acest lucru a fost determinat de mai multe cauze : teatrul era atras de caracterul aparent „revoluționar" al unora dintre aceste piese ; în căutarea unor forme noi, Teatrul de Artă a suferit influența curentelor antirealiste, dominante în arta burgheză din acei ani ; Teatrul de Artă n-a putut să reziste pînă la capăt cerințelor și gusturilor publicului burghez de care depindea din punct de vedere material, deoarece în anii aceștia își pierduse spectatorii democrați. Una dintre punerile în scenă în care Teatrul de Artă s-a depărtat de realism este și piesa „Viața omului" de L. Andreev, unul din cei mai de vază reprezentanți ai decadentismului (spectacolul a fost prezentat la 12 decembrie 1907).

Mai tîrziu, K. S. Stanislavski s-a convins cît de străină îi era teatrului estetica decadentă care îndepărtează arta de lupta socială și o atrage în sfera misticismului și a anarhismului mic-burghez. În 1910, Stanislavski spunea : «E mai bine să închizi teatrul, decît să pui în scenă pe Sollogub și pe Andreev. Încercați acum, vedeți sau recitiți „Viața omului" și vă veți îngrozi de falsitatea minciuna și monstruozitatea ei». („Rampa și viața". 1910, nr. 37.)

175 K. S. Stanislavski l-a vizitat pe M. Maeterlinck în iulie 1908.

176 Prima reprezentație a piesei „Pasărea albastră" de M. Maeterlinck a avut loc la 30 septembrie 1908.

177 L. A. Sulerjițki a primit invitația cunoscutei actrițe franceze Réjane de a pune în scenă piesa lui M. Maeterlinck „Pasărea albastră" la teatrul ei din Paris după punerea în scenă a Teatrului de Artă. Spectacolul a fost prezentat la începutul anului 1911.

178 În prima versiune a cărții „Viața mea în artă", capitolul „În vizită la Maeterlinck" se încheia cu următoarea descriere a sărbătoririi aniversării a zece ani a Teatrului de Artă (14 octombrie 1908).

„Vremea zbura. Am ajuns și la jubileul celor zece ani de la întemeierea teatrului. Toate încercările noastre de a evita festivitățile au fost zadarnice... Pe fondul cenușiu al cortinei cu un pescăruș atîrnat chiar în adîncul scenei, a fost instalat un mare amfiteatru în care au luat loc reprezentanții delegațiilor. În imediata apropiere a rampei, unde se află cușca suflerului, fusese pusă o tribună mare pentru oratori și lîngă ea un podium pentru grupurile care veneau să ne salute. Tot aici se afla un pian. De la scenă spre parter ducea o scară largă acoperită cu covoare, iar în mijlocul sălii de spectacol, mai

aproape de scenă, în spațiul liber rămas după scoaterea scaunelor, se afla o masă mare pentru darurile oferite. Erau atît de multe, încît umpluseră tot spațiul și ultimele zeci de daruri am fost nevoiți să le punem de-a lungul rampei și pe scară. De ambele părți ale mesei, în unghi drept față de rampă, se aflau fotoliile pentru sărbătoriți care astfel stăteau la parter, dar în profil față de spectatori. Reprezentanții tuturor teatrelor, tuturor instituțiilor culturale au venit să ne felicite ; s-au rostit discursuri, s-a citit proză, s-au declamat versuri, s-a dansat, cîntareții de operă au intonat în cor o întreagă cantată, iar F. I. Șaliapin a interpretat scrisoarea muzicală a lui Rahmaninov către Stanislavski, trimisă din Dresda, o piesă muzicală plină de talent, pe care Feodor Ivanovici a redat-o într-un mod grațios, neasemuit.

«Dragă Konstantin Sergheevici, cînta el, te felicit din toată inima, din tot sufletul. În acești zece ani ai mers înainte, tot înainte și ai găsit

„Pa-a-asă-rea-a alba-a-astră", răsuna solemn vocea lui puternică pe motivul bisericesc „Mulți ani", cu acompaniamentul vesel al polcii lui Saț din „Pasărea albastră". Motivul bisericesc, împletit muzical cu polca copilărească a creat o împerechere hazlie.» (Muzeul M.H.A.T., K. S. nr. 36.)

179 Spectacolul „O lună la țară" a fost prezentat la 9 decembrie 1909. A fost unul din primele spectacole în care K. S. Stanislavski și-a pus în practică „sistemul".

180 „Lumea artei" — asociație a artiștilor plastici din Petersburg, la sfîrșitul deceniului 1890—1900 ; a inaugurat unul din curentele artei burgheze decadente de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Estetica reacționară a grupului „Lumea artei" se caracterizează prin propăvăduirea „artei pentru artă", prin ostilitatea față de idealurile democratice ale peredvijnicilor, prin renunțarea la tematica cu semnificație socială și zugrăvirea realistă a vieții, prin preferințele pentru stilizare și retrospecție.

Numindu-i pe pictorii de la „Lumea artei" „progresiști", K. S. Stanislavski aprecia activitatea lor dintr-un punct de vedere de strictă specialitate, dat fiind, după părerea lui că „ei cunoșteau mai bine ca alții problemele teatrului legate de decoruri și de costume". Pictorii de la „Lumea Artei", A. Benua, M. Dobujinski, B. Kustodiev, N. Rerih au creat o serie de decoruri interesante pentru spectacolele Teatrului de Artă : „O lună la țară" și spectacolul Turgheniev (M. Dobujinski), „Peer Gynt" (N. Rerih), „Bolnavul închipuit", „Căsătorie silită", „Hangița", Spectacolul Pușkin (A. Benua), „Moartea lui Pazuhin" (B. Kustodiev).

181 *Diaghilev, Serghei Pavlovici* (1872—1929) — unul din întemeietorii grupului „Lumea Artei", organizatorul mai multor întreprinderi artistice care

au avut o mare însemnătate pentru cauza propagării artei ruse în străinătate. În decurs de cîţiva ani (1904—1908), Diaghilev a deschis la Paris o expoziţie de pictură rusă din secolul al XVIII-lea pînă la începutul secolului XX şi a organizat la Opera din Paris cinci concerte de muzică rusă (de la Glinka la Skriabin); a pus tot acolo în scenă opera „Boris Godunov" cu participarea lui Şaliapin. Începînd din 1909, Diaghilev a organizat cu regularitate la Paris aşa-numitele „stagiuni ale baletului rus". Participarea la concertele lui Diaghilev a unor eminenţi artişti ruşi care aveau un uriaş succes, a demonstrat bogăţia culturii muzicale şi teatrale ruse. Totuşi, orientarea lui Diaghilev spre curentele pseudoinovatoare a imprimat mai tîrziu spectacolelor lui de balet un caracter formalist şi cosmopolit pronunţat.

182 *Duncan, Isadora* (1878—1927) — dansatoare. Nega baletul clasic şi privea dansul ca o sumă de mişcări expresive firești, în organică legătură cu muzica. Duncan a înlocuit costumul tradiţional de balet printr-o fustă de balet şi a renunţat la dansul cu pantofi şi în poante. Duncan dansa pe muzică de Beethoven, Ceaikovski, Chopin şi alţi compozitori. Creaţia ei de balet se distinge prin trăsături subiectiviste şi impresioniste.

Duncan a venit în repetate rînduri în Rusia şi turneele ei se bucurau de mare succes. După Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, a trăit în U.R.S.S. (1921—1924) şi a organizat un studio care a fiinţat pînă în 1949. (După plecarea Isadorei Duncan, studioul a fost condus de fiica ei adoptivă Irma Duncan.)

183 *Craig, Gordon* (născ. 1872) — regizor şi pictor-decorator englez. Craig a venit la Moscova pentru prima oară în 1908

184 *Mardjanov, Konstantin Alexandrovici* — Kote Mardjanişvili (1873—1933) — eminent om de teatru care a activat în teatrul rus şi în cel gruzin, artist al poporului al R.S.S. Gruzine. Între 1910—1913 a fost regizor al Teatrului de Artă. A fost unul din fondatorii Teatrului Liber din Moscova (1913—1914). În anii puterii sovietice, K. A. Mardjanov a realizat o serie de spectacole de valoare dintre care se distinge cu deosebire „Fîntîna turmelor" de Lope de Vega, pusă în scenă la Kiev în 1919. K. A. Mardjanov a jucat un rol uriaş în istoria teatrului gruzin sovietic. În 1922, a trecut la conducerea teatrului „Rustaveli" din Tbilisi, iar în 1928, a înfiinţat un nou teatru de dramă care mai tîrziu a căpătat numele lui.

185 Relatarea lui K. S. Stanislavski cu privire la paravanele lui Gordon Craig a fost publicată pentru prima dată în ediţia americană a volumului „Viaţa mea în artă" şi mai tîrziu a fost menţinută de autor în toate ediţiile în limba rusă a cărţii apărute în timpul vieţii lui Stanislavski, cu excepţia ediţiei din

1936. Ea a fost scoasă din carte de către Stanislavski la cererea lui Craig care socotea că lucrurile citate în amintirile lui Stanislavski îi stînjenesc interesele lui de afaceri (Craig luase patenta pentru paravane). În ediția de față, au fost reintroduse pasajele omise în ediția din 1936.

186 *Gzovskaia, Olga Vladimirovna* — artistă a Teatrului de Artă între 1910—1914 și 1915—1917. În spectacolul cu „Hamlet" a intrepretat rolul Ofeliei.

Znamenski, Nikolai Antonovici — artist al Teatrului de Artă din 1907 pînă în 1921. În spectacolul „Hamlet" a interpretat rolul umbrei tatălui lui Hamlet.

Massalitinov, Nikolai Osipovici — artist al Teatrului de Artă din 1907 pînă în 1919. În spectacolul „Hamlet" a interpretat rolul regelui Claudius.

187 Invitarea lui Craig s-a dovedit a fi un episod accidental în istoria Teatrului de Artă. Estetica idealistă a lui Craig, negarea artei ca o formă de reflectare a realității și tendința de a-l transforma pe actor într-o „supermarionetă" mută, toate acestea contraziceau radical principiile ideologice ale Teatrului de Artă. Între Craig și Stanislavski se iscau în timpul pregătirii lui „Hamlet" divergențe permanente (vezi convorbirea dintre Stanislavski și Craig înregistrată de L. D. Sulerjițki („Anuarul Teatrului de Artă pe 1944", pag. 673—684).

„Hamlet" a fost prezentat pentru prima dată la 23 decembrie 1911. Personajele principale, și îndeosebi Hamlet însuși în interpretarea lui V. I. Kacealov, erau rezolvate pe plan realist, în ciuda concepției lui Craig care interpreta tragedia lui Shakespeare ca pe o piesă mistică.

188 *Adașev, Alexandr Ivanovici* — artist al Teatrului de Artă între 1898—1913. Școala particulară de teatru a lui A. I. Adașev a ființat între 1906—1913.

189 V. I. Nemirovici-Dancenko a rostit această cuvîntare în fața actorilor Teatrului de Artă, la 4 august 1911, înaintea unei repetiții a piesei „Cadavrul viu".

190 K. S. Stanislavski a jucat împreună cu G. N. Fedotova, O. O. Sadovskaia și A. A. Iablocikina în piesa „Norocosul" de V. I. Nemirovici-Dancenko — spectacol care a fost prezentat de două ori: la Reazan la 22 martie 1892 și la Moscova în martie 1892 (data precisă nu este stabilită); cu M. N. Ermolova — în „Fata fără zestre" de A. N. Ostrovski la 20 martie 1894 la Nijni Novgorod și cu P. A. Strepetova — în „Soartă amară" în timpul turneului actriței la Moscova în aprilie 1895.

191 Primul spectacol public cu piesa «Sfîrșitul „Speranței"» de Heijermans a avut loc la 15 ianuarie 1913.

192 *Suşkevici, Boris Mihailovici* (1887—1946) — actor al Teatrului de Artă şi al Primului Studio, din 1908 pînă în 1924. Între 1924—1930, a fost actor şi regizor la M.H.A.T. al doilea. Între 1933—1936, B. M. Suşkevici a condus Teatrul Academic de Dramă din Leningrad. Concomitent, a desfăşurat o intensă muncă pedagogică. În ultimii ani ai vieţii, B. M. Suşkevici a fost conducătorul artistic al Teatrului Nou din Leningrad.

193 Dramatizarea nuvelei „Greierele din vatră" de Ch. Dickens a fost prezentată pentru prima oară la 24 noiembrie 1914.

194 În 1925, Teatrul de Artă a început să lucreze la drama romantică a lui Blok „Trandafirul şi Crucea", dar punerea ei în scenă n-a fost realizată.

195 Primul Studio s-a despărţit de Teatrul de Artă şi în 1924, s-a transformat într-un teatru de sine stătător, M.H.A.T. al doilea. Încă în activitatea Primului Studio s-a constatat din cînd în cînd o îndepărtare de la linia fundamentală a dezvoltării teatrului rus, care se exprima printr-un umanism abstract, prin tendinţele de a ocoli răspunsul la problemele acute ale actualităţii, de a se închide în cercul îngust al problemelor etice şi estetice. M.H.A.T. al doilea s-a îndepărtat şi mai mult de la tradiţiile realiste ale Teatrului de Artă. La 28 februarie 1936, a fost dată publicităţii hotărîrea Consiliului Comisarilor Poporului al U.R.S.S. şi a C.C. al P.C. (b) al U.R.S.S. cu privire la desfiinţarea teatrului M.H.A.T. al doilea, dat fiind că nu-şi justifica numele şi că s-a dovedit a fi „un teatru mediocru a cărui menţinere la Moscova nu este necesară".

196 Studioul doi a fost înfiinţat în 1916. Conducătorul lui a fost regizorul Mcedelov Vahtang Levanovici (1884—1924) de la Teatrul de Artă. Studioul doi s-a contopit cu M.H.A.T. Elevii studioului, N. P. Hmelev, N. M. Kedrov, A. K. Tarasova, O. N. Androvskaia. K. N. Elanskaia, A. P. Zueva, N. P. Batalov, M. M. Ianşin, V. I. Staniţîn şi alţii au ajunns mai tîrziu artişti de frunte ai Teatrului de Artă.

197 Studioul trei a fost alcătuit din membrii studioului dramatic studenţesc, organizat în 1914. Conducătorul studioului era E. B. Vahtangov. Ulterior, Vahtangov a antrenat în activitatea pedagogică şi alţi artişti ai Teatrului de Artă. La 13 septembrie 1920, printr-o hotărîre a direcţiei M.H.A.T.-ului, studioul a fost inclus în cadrul teatrului ca Studioul trei al M.H.A.T.-ului. În 1924, Studioul trei a fost transformat în Teatrul „E. B. Vahtangov".

198 Studioul patru a fost înfiinţat în 1921. În 1924, studioul s-a despărţit de M.H.A.T. şi a devenit teatru de sine stătător, păstrîndu-şi totuşi vechea denumire. În 1927, studioul şi-a schimbat denumirea în „Teatrul realist" care a fiinţat pînă în 1937.

199 Primul spectacol al Studioului de Muzică a fost opereta „Fiica doamnei Angot" de Lecocq, prezentat la 16 mai 1920. La început, Studioul de Muzică își prezenta spectacolele pe scena M.H.A.T.-ului. În 1926, studioul și-a schimbat denumirea în Teatrul Muzical „V. I. Nemirovici-Dancenko". (Despre activitatea lui V. I. Nemirovici-Dancenko la Studioul de Muzică ce-i purta numele, vezi cartea *P. A. Markov*. „V. I. Nemirovici-Dancenko și Teatrul Muzical", Moscova, 1936).

200 K. S. Stanislavski a ținut prelegeri în localul studioului „Habima" pentru elevii mai multor studiouri de teatru din Moscova.

201 În versiunea inițială a acestui capitol, s-a păstrat descrierea numerelor de atracție de la seratele care se reprezentau în cele cinci foaieruri ale teatrului: «...s-a organizat un muzeu panoptic cu tot felul de lucruri interesante, ca de pildă: «Ploșnițele vii din „Revizorul" în borcan» (model de naturalism la Teatrul de Artă). Există o panoramă „Vedere din Moscova", cu o taxă de intrare de 15 copeici: într-o mică gheretă acoperită cu stambă roșie era lăsat să intre cîte un spectator; acolo, printr-un geam obișnuit al foaierului, se putea admira o priveliște spre stradela Kamerghorski, în care se găsește teatrul nostru. În același muzeu, se afla un automat cu inscripția: „Introduceți 10 copeici și veți primi o mulțumire". Spectatorul punea banii și în aceeași clipă, printr-o gaură cineva care era ascuns înăuntru îi întindea o mînă și printr-o obișnuită strîngere de mînă, i se exprima mulțumirea.» (Muzeul M.H.A.T., K. S. nr. 2.)

202 Spectacolul Pușkin care consta din trei „mici tragedii": „Oaspetele de piatră", „Ospăț în timp de ciumă" și „Mozart și Salieri" a fost prezentat în premieră la 26 martie 1915.

Punerea în scenă a spectacolului Pușkin în anii războiului imperialist este o mărturie a faptului că Teatrul de Artă nu voia să-și subordoneze arta gusturilor publicului burghez șovin.

203 A. V. Lunacearski, comisar al poporului pentru Învățămînt și E. K. Malinovskaia, care pe vremea aceea conducea Direcția teatrelor academice de stat, se călăuzeau în activitatea lor de indicațiile Partidului Comunist și ale Guvernului Sovietic, precum și ale lui V. I. Lenin personal cu privire la atitudinea plină de grijă față de moștenirea culturii teatrale, cu privire la crearea celor mai prielnice condiții pentru teatrele cele mai mari care s-au remarcat prin meritele lor artistice. În schița de rezoluție cu privire la cultura proletară, V. I. Lenin scria că țelul nostru este *„dezvoltarea* celor mai bune modele, tradiții, rezultate ale culturii *existente, din punctul de vedere* al concepției marxiste despre lume și al condițiilor de viață și de luptă a proleta-

riatului în epoca dictaturii sale" (Lenin despre cultură şi artă, Ed. de Stat pentru Literatură Politică, 1957, pag. 350.) După cum relatează A. V. Lunacearski, atunci cînd s-a pus problema necesităţii de a se acorda ajutor Teatrului de Artă, V. I. Lenin a spus : „Dacă există un teatru din trecut pe care trebuie cu orice preţ să-l salvăm şi să-l păstrăm, acesta este desigur Teatrul de Artă". (A. V. Lunacearski „Cuvîntare la şedinţa consacrată celei de a 30-a aniversări a M.H.A.T.-ului". Citat după „Anuarul Teatrului de Artă pe 1943", pag. 5.)

204 *Andreev, Nikolai Andreevici* (1873—1932) — remarcabil sculptor şi grafician, maestru emerit al artei, autor al unei admirabile serii de portrete sculpturale şi grafice ale lui V. I. Lenin. În sfera preocupărilor de creaţie ale lui N. A. Andreev intra arta decorativă teatrală.

205 Ideea realizării scenice a misterului „Cain" de Byron, le-a venit conducătorilor Teatrului de Artă încă în 1907, dar cenzura ţaristă a interzis punerea în scenă a piesei. Neavînd piese actuale, teatrul s-a întors după Revoluţia din Octombrie la vechea sa intenţie apreciind că tendinţele de răzvrătire împotriva lui dumnezeu şi spiritul de revoltă al lui Cain „sînt în concordanţă cu momentul actual", după cum scria K. S. Stanislavski despre aceasta. În acea vreme, teatrul nu era în stare să seziseze în întregime sensul social şi politic al marii revoluţii proletare. Opera abstractă a lui Byron pe o temă biblică pusă pe plan convenţional nu era de bună seamă cîtuşi de puţin în armonie cu realitatea revoluţionară. Spectatorii nu au acceptat această lucrare a Teatrului de Artă. După premiera care a avut loc la 4 aprilie 1920, spectacolul s-a jucat de vreo şapte ori şi apoi a fost scos din repertoriu.

206 Între 1919—1926, Studioul de Operă a funcţionat în casa lui K. S. Stanislavski (la început în Karetnîi riad, apoi în stradela Leontievski). În 1926, Studioul a fost transformat în Studioul de operă de stat „Stanislavski", iar în 1928, în Teatrul de operă „Stanislavski". K. S. Stanislavski a condus pînă la sfîrşitul vieţii sale activitatea teatrului de operă. În 1941, acest teatru s-a contopit cu Teatrul Muzical „V. I. Nemirovici-Dancenko", iar teatrul unificat s-a numit Teatrul Muzical „Artiştii poporului ai U.R.S.S., K. S. Stanislavski şi V. I. Nemirovici-Dancenko". Despre activitatea lui Stanislavski la Studioul Teatrului Mare, vezi cartea „Convorbirile lui K. S. Stanislavski la Studioul Teatrului Mare în anii 1918—1922", (înregistrate de K. E. Antarova), „Iskusstvo", Moscova, 1952.

207 K. S. Stanislavski îl socotea pe Şaliapin drept model de îmbinare a artei dramatice, muzicale şi vocale şi spunea că şi-a scris „sistemul" „după Şaliapin" (vezi amintirile lui G. V. Kristi în culegerea „Despre Stanislavski", pag. 466—467).

208 K. S. Stanislavski se referă aici la atacurile îndreptate pe atunci împotriva Teatrului Mare (ca şi împotriva artei realiste ruse în general) din partea formaliştilor şi proletcultiştilor care respingeau moştenirea artistică a clasicilor ca fiind, chipurile, ostilă proletariatului. Partidul a condamnat cu hotărîre aceste concepţii reacţionare, antipopulare, chemînd pe oamenii sovietici să-şi însuşească critic moştenirea culturală şi să dezvolte tradiţiile înaintate, realiste ale culturii trecutului.

209 Premiera operei „Werther" de Massenet a avut loc la 2 august 1921. Opera lui P. I. Ceaikovski „Evgheni Oneghin" a fost prezentată de Studio la 15 iunie 1922 (pînă atunci „Evgheni Oneghin" fusese prezentată ca operă-concert, în acompaniament de pian la 1 mai 1922).

210 K. S. Stanislavski pune intenţionat în ghilimele cuvîntul grotesc, deoarece are aici în vedere trucurile formaliste pe care pseudoinovatorii de tot felul le dădeau drept artă nouă, proletară şi care în realitate nu reprezentau decît o trăsătură tipică a culturii burgheze decadente.

Ridicîndu-se împotriva exagerării rafinate a formei care nu serveşte redării conţinutului de idei al operei şi constituie un scop în sine, Stanislavski scria: „...grotescul adevărat reprezintă acea justificare exterioară, pregnantă şi îndrăzneaţă a conţinutului lăuntric uriaş care epuizează totul pînă la exagerare. Trebuie nu numai să simţi şi să retrăieşti pasiunile omeneşti în toate elementele lor componente care epuizează totul, mai trebuie să le condensezi şi să faci în aşa fel încît să le scoţi la iveală cît mai pregnant, cît mai captivant ca expresivitate, cît mai direct şi mai cutezător, ajungînd pînă la şarjare". *(K. S. Stanislavski,* „Articole, cuvîntări, discuţii, scrisori", pag. 256.)

211 *Tatlin V. E. (1885—1953)* — pictor, maestru emerit al artei. În perioada la care se referă K. S. Stanislavski, V. E Tatlin era reprezentant al constructivismului în pictură. Mai tîrziu, el se depărtează de formalism. În această privinţă, l-a ajutat într-o măsură apreciabilă activitatea lui în teatru.

212 *Stravinski I. E.* (născut în 1882) — compozitor; a fost apropiat de cercul „Lumea artei".

213 *Ferdinandov B. A.* şi *Ţeretelli I. M.* au fost actori ai Teatrului de Artă, iar mai tîrziu au trecut la teatrul „Kamernîi", unde jocul lor purta pecetea formalismului şi estetismului pe scenă.

214 *Gauguin Paul* (1848—1903) — pictor francez.

215 *Malevici K. S.* (1878—1935) — pictor formalist care propagă caracterul abstract al artelor plastice.

216 În 1922, Teatrul de Artă a plecat în turneu în străinătate, în Europa occidentală şi în America. În timpul acestui turneu, teatrul a dat cinci sute şaizeci şi unu de spectacole. În repertoriu se aflau următoarele piese: „Ţarul Feodor Ioannovici", „Livada cu vişini", „Azilul de noapte", „Trei surori", „Ivanov", „Unchiul Vanea", „Hangiţa", „Doctorul Stockmann", „Orice naş îşi are naşul", „Fraţii Karamazov", „Provinciala", „Moartea lui Pazuhin", „În ghearele vieţii".

217 În timpul cît Teatrul de Artă se găsea în turneu în străinătate, V. I. Nemirovici-Dancenko a pus în scenă la Teatrul de Artă realizările Studioului Muzical: „Lisistrata" (1923) şi „Carmencita şi Soldatul" (1924).

218 „Vampuka" — operă-parodie care ridiculizează convenţionalismul şi rutina absurdă a montărilor de operă. Prezentată pentru prima oară în 1908 la teatrul „Oglinda strîmbă" (muzica de V. G. Erenberg), „Vampuka" a devenit un nume comun pentru desemnarea a tot ce e şablonard şi absurd în punerile în scenă din teatru.

219 *Degas, Edgar* (1834—1917) — pictor francez impresionist.

220 *Talma, François Joseph* (1763—1826) — eminent actor de tragedie şi reformator al scenei din epoca revoluţiei burgheze din Franţa. S-a ridicat împotriva convenţionalismului din teatrul clasic şi cerea adevăr psihologic în interpretare.

221 Mai tîrziu, K. S. Stanislavski a înlocuit termenul „memorie afectivă" prin acela de „memorie emoţională".

222 În scrisoarea din 23 decembrie 1930 adresată prietenului şi asistentului său în domeniul literar, teatrologul şi criticul dramatic L. I. Gurevici, K. S. Stanislavski a expus planul amănunţit al lucrărilor sale de artă teatrală.

«...Planul întregii lucrări de mari dimensiuni este următorul, scria K. S. Stanislavski:

1) Volumul întîi. Cartea editată „Viaţa mea în artă". Prefaţă, introducere [...], care duc la „sistem".

2) *Munca cu sine însuşi.* Se împarte în *Procesul creator de trăire scenică* şi *Procesul creator de întruchipare.* La început, m-am gîndit să le unesc într-un singur volum. Mai tîrziu, în străinătate, am făcut socoteala paginilor [şi] mi-au ieşit 1200 pagini de tipar. M-am speriat şi am hotărît să fac două cărţi („Procesul creator de trăire scenică" şi „Procesul creator de întruchipare"). Acum, după uriaşe reduceri, pare-se că va fi din nou posibil să fac un al doilea volum, „Munca cu sine însuşi", din trăire şi întruchipare la un loc.

3) Cartea sau volumul *trei* — *„Munca de pregătire a rolului"*... În această carte voi vorbi în modul cel mai amănunţit şi despre *fragmente* şi *sarcini* şi

despre *acțiunea călăuzitoare*. Despre acest lucru se poate vorbi exemplificînd cu o întreagă piesă. Dacă o faci pe un studiu mic, nu poți spune nimic. Cît m-am mai chinuit în legătură cu chestiunea aceasta! Cîtă hîrtie am mîzgălit și am rupt! Dar să vorbești despre *sarcină* printre *elementele stării de spirit* este cu neputință. Abia începi să spui un cuvînt, că tot restul, adică tot sistemul *partiturii* și *acțiunii călăuzitoare* a rolului te trag și nu te mai poți opri.

Dacă aș începe să vorbesc amănunțit despre acest lucru, aș avea nevoie de cel puțin treizeci-cincizeci pagini de tipar, ceea ce mă va abate complet de la linia celei de a doua cărți, consacrată *stării de spirit pe scenă* și elementelor ei, și atît (Munca cu sine însuși).

4) Cartea *a patra* (poate că și aceasta va intra în cartea *a treia*, adică în „Munca asupra rolului") va vorbi despre *însăși creația rolului pregătit*, care duce la *STAREA DE SPIRIT CREATOARE*, cu literă mare (starea de spirit scenică în cursul piesei se transformă în stare de spirit creatoare), dincolo de limitele căreia se află *Subconștientul creator*. Abia aici se descoperă ultimul steag anonim, pe care (a treia balenă) va scrie: *Subconștientul prin conștient* (pe schița-desen, acest lucru reiese mai limpede).

5) *Cartea a cincea. Trei tendințe în artă*. Despre *arta trăirii* s-a spus totul. De aceea, cartea este consacrată *artei reprezentării și a măiestriei* (într-o formă apreciabil extinsă). „Trăirea" va fi expusă în forma unei gramatici. Nenorocirea constă în faptul că despre arta reprezentării nu pot începe să vorbesc, cît timp nu am spus totul despre trăire. În a cincea carte, voi începe tocmai de aici: tot ce s-a spus despre *arta trăirii* se referă integral și la *arta reprezentării* și în plus cele trăite trebuie îndreptate în stil propriu și trebuie învățat a se reproduce mecanic. Dacă ceea ce se reprezintă nu este încă trăit, înseamnă că este vorba de meșteșug. Despre acesta din urmă se poate vorbi numai după ce se va ști despre cele două tendințe de la început.

6) Volumul *al șaselea* va fi închinat *artei regizorale* despre care se va putea începe a se vorbi numai după ce se va spune tot despre cele *trei tendințe* cu care are de-a face regizorul tot timpul și pe care el este chemat să le regizeze și să le unească într-un ansamblu general unic.

7) Cartea *a șaptea* este consacrată *operei*...

...Da!... Am uitat lucrul cel mai important. Mai este *o carte, a opta*, în care am vrut să vorbesc despre *arta* revoluționară...» (*K. S. Stanislavski*. „Articole, cuvîntări, discuții, scrisori". pag. 295—296.)

În timpul vieții lui K. S. Stanislavski a fost editată „Viața mea în artă", „Munca actorului cu sine însuși", partea întîi a fost pregătită pentru tipar de Stanislavski și a apărut puțin după moartea lui.

Partea a doua din „Munca actorului cu sine însuşi" a fost pregătită după materialele care s-au păstrat în arhiva lui K. S. Stanislavski şi a fost editată în anul 1948.

K. S. Stanislavski n-a terminat cartea a treia ; materiale din „Munca actorului asupra rolului" au fost parţial publicate în „Anuarul Teatrului de Artă pe 1945, 1948 şi 1948—1950", precum şi în culegerea „*K. S. Stanislavski.* Articole, cuvîntări, discuţii, scrisori".

Tema cărţii a patra a fost parţial tratată în capitolele finale ale primei părţi din „Munca actorului cu sine însuşi".

Materialele care s-au păstrat din cartea a cincea au fost publicate în culegerea „*K. S. Stanislavski.* Articole, cuvîntări, discuţii, scrisori".

Materiale din cărţile a şasea, a şaptea şi a opta nu s-au păstrat.

Lista rolurilor interpretate de K. S. Stanislavski

CERCUL ALEXEEV ŞI SPECTACOLELE DE AMATORI: (1877—1888)

1877, 5 septembrie, Liubimovka.

„Bătrînul matematician, sau Apariţia cometei într-un oraş, reşedinţă de judeţ", vodevil într-un act, prelucrare de A. Andreev — *Molotov*, profesor de matematici în retragere.

„Ceaşca de ceai", vodevil într-un act, prelucrare din limba franceză — *Stukolkin*, funcţionar.

1878, vara. Liubimovka.

„Zîna adormită", scenă în limba franceză pentru copii — *Duhul pădurii.*

„Împărţeala sentimentală sau Odaia cu două paturi", farsă-vodevil într-un act — *Pichot.*

1879, 18 martie. Spectacolul de amatori dat în casa lui V. G. Sapojnikov.

„Bucăţica delicioasă", comedie-farsă în 3 acte de V. Krîlov — *Jilkin*,

„Capricioasa", comedie într-un act de P. Frolov. — *Semionici*, lacheu.

1879, 29 decembrie. Cercul „S. I. Mamontov".

„Două lumi", tragedie în 3 acte de A. N. Maikov — *Cornelius*, tînăr patrician.

1886, 7 februarie. Spectacol de amatori dat la teatrul „Nemcinov".

„Nu te juca cu focul", comedie în 4 acte de V. Krîlov — *Pleşcianski.*

1886, 18 februarie. Casa familiei Alexeev de lîngă Krasnîie vorota.

„Lily", comedie-operetă în 3 acte de F. Hervé, traducere din franceză de V. S. Alexeev — *Pleinchard,* soldat.

1887, 6 februarie. Spectacol de amatori dat la Clubul german.

„Jucătorii de cărţi", comedie într-un act de N. V. Gogol — *Iharev.*

„Un cuvînt pentru ministru", comedie într-un act de A. Langer, traducere din germană de K. S. Stanislavski — *Lorenz Danilhommer,* portar.

1887, 11 februarie. Spectacol de amatori dat la teatrul „Paradies".

„Afacerea Pleianov", comedie în 4 acte de V. Krîlov — *Darski.*

1887, 18 Aprilie. Casa familiei Alexeev de lîngă Krasnîie vorota.

„Mikadoul, sau Oraşul Titipu", operetă în 2 acte de A. Sullivan, traducere din engleză de V. S. Alexeev — *Nanki-Pu,* prinţ.

1887, 15 noiembrie. Cercul muzical-dramatic de amatori din Moscova. Teatrul „Moşnin".

„Maioreasa", dramă în 5 acte de I. Şpajinski — *Kariaghin,* arendaş de moară.

1887, 6 decembrie. Cercul muzical-dramatic de amatori din Moscova. Teatrul „Moşnin".

„Pădurea", comedie în 5 acte de A. N. Ostrovski — *Gennadi Nesciastlivtev.*

1887, 15 decembrie. Teatrul „Moşnin".

„Învingătorii nu sînt judecaţi", vodevil într-un act de N. Samoilov — *prinţul Golovin.*

1888, 29 februarie. Teatrul „Paradies".

„Ştrengarul", comedie în 3 acte de V. Krîlov — *Freze.*

SOCIETATEA DE ARTĂ ŞI LITERATURĂ DIN MOSCOVA (1888—1898)

1888, 9 decembrie.

„Cavalerul avar" de A. S. Puşkin — *Baronul.*
„Georges Dandin" comedie în 3 acte de Molière — *Sottenville*

1888, 11 decembrie.

„Soartă amară", dramă în 4 acte de A. F. Pisemski — *Anani Iakovlev,* ţăran diimaş.

1889, 15 ianuarie.

„Oaspetele de piatră" de A. S. Puşkin — *Don Carlos.*

1889, 29 ianuarie.

„Oaspetele de piatră" de A. S. Puşkin — *Don Juan.*

1889, 6 februarie.

„Ceaşca de ceai", vodevil într-un act, prelucrare din franceză — *baronul Oberheim.*

1889, 9 februarie.

„Rubla", comedie în 4 acte de A. Fedotov — *Obnovlenski,* patronul unui birou de consignaţie.

1889, 11 martie.

„Scrisori înflăcărate", comedie într-un act de P. Gnedici — *Krasnokutski,* marinar.

1889, 20 aprilie.

„Datoria onoarei", dramă într-un act de P. Heise — *baronul von Aldringen.*

1889, 23 aprilie.

„Intrigă şi iubire", tragedie burgheză în 5 acte de Fr. Schiller — *Ferdinand.*

1889, 26 noiembrie.

„Autonomiştii", tragedie în 5 acte de A. F. Pisemski — *prinţul Platon Imşin.*

1890, 3 ianuarie.

„Nu-i după voie, ci după nevoie", dramă în 3 acte de A. N. Ostrovski — *Piotr.*

„Dacă ar şti el", romanţă în 2 acte de K. Tarnovski — *baronul Rettel.*

1890, 6 ianuarie. Cercul S. I. Mamontov.

„Regele Saul", tragedie în 4 acte de S. I. şi S. S. Mamontov — *Samuil,* judecătorul lui Israel.

1890, 18 martie.

„Onoarea şi răzbunarea", piesă într-un act de F. Sollogub — *Contele Gaston de Lavina.*

1890, 5 aprilie.

„Fata fără zestre", dramă în 4 acte de A. N. Ostrovski — *Paratov.*

1891, 3 ianuarie.

„De unde s-a iscat cearta", comedie-farsă în 3 acte de V. Krîlov. — *Tgleţki,* avocat.

1891, 8 februarie.

„Roadele învățăturii", comedie în 4 acte de L. N. Tolstoi — *Zvezdințev.*

1891, 14 noiembrie.

„Foma", tablouri din trecut în 3 acte, după nuvela lui F. M. Dostoievski „Satul Stepancikovo și locuitorii lui", dramatizare de K. S. Stanislavski — *Kostenev* (Rostanev).

1892, 23 ianuarie.

„Anna de Corvillier", dramă într-un act de E. Legouvé — *Marinarul.*

1892, 22 martie. Reazan.
Spectacol dat de artiștii Teatrului Mic.

„Norocosul", comedie în 4 acte de V. I. Nemirovici-Dancenko — *Boguciarov,* pictor.

1893, 31 octombrie. Tula. Spectacol dat de
artiștii Teatrului Mic și de membrii
Societății de artă și literatură.

„Ultima jertfă", comedie în 5 acte de A. N. Ostrovski — *Dulcin.*

1893, 10 decembrie. Tula. Spectacol cu par-
ticiparea tinerilor actori de la Teatrul Mic.

„Uriel Acosta", tragedie în 5 acte de K. Gutzkow — *De Santos.*

1894, 7 februarie.

„Guvernorul", comedie în 5 acte de V. Diacenko — *George Dorsy,* guvernor.

1894, 20 aprilie.

„Sălbatica", comedie în 4 acte de A. N. Ostrovski și N. I. Soloviev — *Așmetiev.*

1894, 25 aprilie. Spectacol de amatori în Clubul nobililor.

„Afrodita", scene lirice din lumea antică, muzică de N. Krotkov, text de S. Mamontov — *Aghezandr*, sculptor.

1894, 15 decembrie.

„Luminează dar nu încălzeşte", dramă în 5 acte de A. N. Ostrovski şi N. I. Soloviev — *Rabacev*

1895, 2 noiembrie

„Uriel Acosta", tragedie în 5 acte de K. Gutzkow — *Uriel Acosta.*

1895, 10 aprilie.

„Ursul", farsă într-un act de A. P. Cehov — *Smirnov.*

1895, 2 noiembrie.

„Între noi ca între ai noştri", comedie în 4 acte de A. N. Ostrovski — *Inspectorul de poliţie.*

1896. 19 ianuarie.

„Othello", tragedie în 5 acte de W. Shakespeare — *Othello.*

1896, 19 ianuarie.

„Evreul polonez", dramă în 3 acte de Erckmann-Chatrian — *Matis*, primarul localităţii şi birtaş.

1897, 6 februarie.

„Mult zgomot pentru nimic", comedie în 5 acte de W. Shakespeare — *Benedick.*

1897, 12 octombrie. Ialta. Teatrul comunal.

„Întîlnirea", comedie într-un act de L. K. M. — *Morozov.*

1897, 17 noiembrie.

„Inimă înflăcărată", comedie în 5 acte de A. N. Ostrovski — *Boierul cu mustăți mari.*

1897, 17 decembrie.

„A douăsprezecea noapte", comedie în 5 acte de W. Shakespeare — *Malvolio.*

1898, 27 ianuarie.

„Clopotul scufundat", dramă-feerie în 5 acte de G. Hauptmann — *Heinrich.*

TEATRUL DE ARTĂ DIN MOSCOVA
1898—1928)

1898, 19 octombrie.

„Clopotul scufundat", dramă-feerie în 5 acte de G. Hauptmann — *Heinrich.*

1898, 4 noiembrie.

„Autonomiștii", tragedie în 5 acte de A. F. Pisemski — *prințul Platon Imșin.*

1898, 2 decembrie.

„Hangița", comedie în 3 acte de C. Goldoni — *cavalerul de Ripafratta.*

1898, 2 decembrie.

„Pescărușul", dramă în 4 acte de A. P. Cehov — *Trigorin.*

1899, 19 februarie.

„Hedda Gabler", dramă în 4 acte de H. Ibsen — *Eilert Lövborg.*

1899, 29 septembrie.

„Moartea lui Ioann cel Groaznic", tragedie în 5 acte de A. K. Tolstoi — *Țarul Ivan.*

1899, 26 octombrie.

„Unchiul Vanea", scene din viaţa ţărănească, în 4 acte de A. P. Cehov — *Astrov.*

1900, 24 octombrie.

„Doctorul Stockmann", dramă în 5 acte de H. Ibsen — *Stockmann.*

1901, 26 ianuarie.

„Ţarul Feodor Ioannovici", tragedie în 5 acte de A. K. Tolstoi (Al 100-lea spectacol) — *Guslearul.*

1901, 31 ianuarie.

„Trei surori", dramă în 4 acte de A. P. Cehov — *Verşinin.*

1901, 27 octombrie.

„Michael Cramer", dramă în 4 acte de G. Hauptmann — *Michael Cramer.*

1901, 21 decembrie.

„Visuri", dramă în 4 acte de V. I. Nemirovici-Dancenko — *Kostromskoi.*

1902, 5 noiembrie.

„Puterea întunericului", dramă în 5 acte de L. N. Tolstoi — *Mitrici.*

1902, 18 decembrie.

„Azilul de noapte", scene în 4 acte de M. Gorki — *Satin.*

1903, 24 februarie.

„Stîlpii societăţii", comedie în 4 acte de H. Ibsen — *Bernick.*

1903, 2 octombrie.

„Iuliu Cezar", tragedie în 5 acte de W. Shakespeare — *Brutus.*

1904, 17 ianuarie.

„Livada cu vişini", piesă în 4 acte de A. P. Cehov — *Gaev.*

1904, 19 octombrie.

„Ivanov", dramă în 4 acte de A. P. Cehov — *contele Şabelski.*

1906, 26 septembrie.

„Prea multă minte strică", comedie în 4 acte de A. S. Griboedov — *Famusov*

1907, 8 februarie.

„Drama vieţii", piesă în 4 acte de K. Hamsun — *Careno.*

1909, 9 decembrie.

„O lună la ţară", comedie în 5 acte de I. S. Turgheniev — *Rakitin.*

1910, 11 martie.

„Orice naş îşi are naşul", comedie în 5 acte de A. N. Ostrovski — *Krutiţki*

1911, 23 septembrie.

„Cadavrul viu", dramă în 12 tablouri de L. N. Tolstoi — *prinţul Abrezkov.*

1912, 5 martie.

„Provinciala", comedie într-un act de I. S. Turgheniev — *contele Liubin.*

1913, 27 martie.

„Bolnavul închipuit", comedie-balet în 3 acte de Molière — *Argan.*

1914, 3 februarie.

„Hangiţa", comedie în 3 acte de C. Goldoni — *cavalerul de Ripafratta*

1915, 26 martie.

„Mozart şi Salieri", tragedie de A. S. Puşkin — *Salieri.*

1922, 17 noiembrie.

„Țarul Feodor Ioannovici", tragedie în 5 acte de A. K. Tolstoi — *Ivan Petrovici Șuiski* (în timpul turneelor M.H.A.T.-ului în străinătate).

1924, 7 ianuarie.

„Țarul Feodor Ioannovici", tragedie în 5 acte de A. K. Tolstoi — *Mitropolitul* (în timpul turneelor M.H.A.T.-ului în străinătate).

„K. S. Stanislavski a apărut pentru ultima oară pe scenă la 29 octombrie 1928 în rolul lui Verșinin din „Trei surori" de A. P. Cehov (primul act) în spectacolul jubiliar închinat aniversării a treizeci de ani ai Teatrului de Artă din Moscova.

CERCUL ALEXEEV
(1881—1888)

1881, vara. Liubimovka

„Mult zgomot pentru nişte fleacuri", vodevil într-un act, traducere de A. Iablocikin.

„Taina femeii", vodevil muzical într-un act, traducere din franceză de K. Tarnovski.

„Carol cel Îndrăzneţ", comedie într-un act.

„Coarda sensibilă", vodevil într-un act, traducere din franceză de P. Bataşev.

1882, 24 iunie. Liubimovka.

„Căsătorie cu orice preţ" („Căsătorie silită"), scene din comedia lui Molière, traducere de D. Lenski.

„Monstrul", comedie în 2 acte de V. Krîlov.

„Buruiana dragostei, sau Frizerul-poet", operă-vodevil în 2 acte, traducere din franceză de D. Lenski.

1883, 28 aprilie.
Casa familiei Alexeev de lîngă Krasnîie vorota.

„Hercules", farsă într-un act, traducere din germană, de P. Novikov.

„Dincolo de zid", comedie într-un act, traducere din franceză de L. M.

„Javotte", operetă în 2 acte, muzica de Jonas, prelucrarea textului de K. S. Stanislavski.

„O nenorocire de ordin special", comedie într-un act, prelucrare din germană de V. Penkov.

„Aida", operă de G. Verdi, scena din actul III.

1883, 24 august. Liubimovka.

„Un domn practic", comedie în 4 acte de V. Diacenko.

„Fiecare greiere să-şi cunoască vatra", operetă în 2 acte, muzica de F. A. Kaşkadamov, textul de K. S. Stanislavski şi F. A. Kaşkadamov.

1884, 28 ianuarie. Casa familiei Alexeev de lîngă Krasnîie vorota.

„Ştrengăria. Din albumul unui călător prin Italia", comedie în 3 acte de V. Krîlov.

„Contesa de la Frontière", prelucrare a operetei lui Ch. Lecocq, „Camargo", în 2 acte.

1884, 18 august. Liubimovka.

„Nitouche", operetă în 4 acte de F. Hervé. Pictor A. A. Malevici-Şciukin.

„Mîndrul soare", operetă comică în 3 acte, prelucrare a operetei „Mascota" de E. Audran (actul 1).

1886. 18 februarie. Casa familiei Alexeev de lîngă Krasnîie vorota.

„Magnaţii financiari", comedie în 3 acte, traducere din poloneză de A. Kriukovski.

„Lily", comedie-operetă în 3 acte de F. Hervé, traducere din franceză de V. S. Alexeev. Pictor A. A. Malevici-Şciukin.

SOCIETATEA DE ARTĂ ŞI LITERATURĂ DIN MOSCOVA (1888—1898)

1889, 11 martie.

„Scrisori înflăcărate", piesă într-un act de P. Gnedici.

1891, 8 februarie.

„Roadele învăţăturii", comedie în 4 acte de L. N. Tolstoi. Pictor F. E. Pavlovski.

1891, 14 noiembrie.

„Foma", tablouri din trecut în 3 acte, după nuvela lui F. M. Dostoievski „Satul Stepancikovo şi locuitorii săi", dramatizare de K. S. Stanislavski. Pictorii K. A. Korovin şi V. V. Gurnov.

1894, 7 februarie.

„Guvernorul", comedie în 5 acte de V. Diacenko.

1894, 21 februarie.

„Ultima jertfă", comedie în 5 acte de A. N. Ostrovski.

1894, 15 decembrie.

„Luminează, dar nu încălzeşte", dramă în 5 acte de A. N Ostrovski şi N. I. Soloviev.

1895, 9 ianuarie.

„Uriel Acosta", tragedie în 5 acte de K. Gutzkow. Pictor F. N. Navrozov.

1895, 6 decembrie.

„Autonomiştii", tragedie în 5 acte de A. F. Pisemski.

1896, 19 ianuarie.

„Othello", tragedie în 5 acte de W. Shakespeare. Pictor F. N. Navrozov.

1896, 2 aprilie.

„Hannele", scene fantastice în 2 acte de G. Hauptmann. Pictori Dubrovin şi Gvozdev.

1896, 19 noiembrie.

„Evreul polonez", dramă în 3 acte de Erckmann-Chatrian. Pictor F. N. Navrozov.

1896, 19 decembrie.

„Fata fără zestre", dramă în 4 acte de A. N. Ostrovski.

1897, 6 februarie.

„Mult zgomot pentru nimic", comedie în 5 acte de W. Shakespeare. Pictor F. N. Navrozov.

1897, 27 noiembrie.

„Hercules", farsă într-un act, traducere din germană de P. Novikov.

1897, 17 decembrie.

„A douăsprezecea noapte", comedie în 5 acte de W. Shakespeare. Pictor F. N. Navrozov.

1898, 27 ianuarie.

„Clopotul scufundat", dramă-feerie în 5 acte de G. Hauptmann. Pictor V. A. Simov.

TEATRUL DE ARTĂ DIN MOSCOVA
(1898—1938)

1898, 14 octombrie.

„Țarul Feodor Ioannovici", tragedie în 5 acte de A. K. Tolstoi. Regizor A. A. Sanin. Pictor V. A. Simov.

1898, 19 octombrie.

„Clopotul scufundat", dramă-feerie în 5 acte de G. Hauptmann. Regizor A. A. Sanin. Pictor V. A. Simov.

1898, 21 octombrie.

„Negustătorul din Veneția", comedie în 5 acte de W. Shakespeare. Regizor A. A. Sanin. Pictor V. A. Simov

1898, 4 noiembrie.

„Autonomiştii", tragedie în 5 acte de A. F. Pisemski.
Regizori V. V. Lujski, A. A. Sanin. Pictor V. A. Simov.

1898, 2 decembrie

„Hangiţa", comedie în 3 acte de C. Goldoni.
Pictor V. A. Simov.

1898, 17 decembrie.

„Pescăruşul", dramă în 4 acte de A. P. Cehov.
Împreună cu V. I. Nemirovici-Dancenko. Pictor V. A. Simov.

1899, 19 februarie.

„Hedda Gabler", dramă în 4 acte de H. Ibsen.
Pictor V. A. Simov.

1899, 29 septembrie.

„Moartea lui Ioann cel Groaznic", tragedie în 5 acte de A. K. Tolstoi.
Regizor A. A. Sanin. Pictor V. A. Simov.

1899, 3 octombrie.

„A douăsprezecea noapte", comedie în 5 acte de W. Shakespeare
Regizor V. V. Lujski. Pictor F. N. Navrozov.

1899, 5 octombrie.

„Henschel", dramă în 5 acte de G. Hauptmann.
Regizor V. V. Lujski. Pictor V. A. Simov.

1899, 26 octombrie.

„Unchiul Vanea", scene din viaţa ţărănească, în 4 acte de A. P. Cehov.
Împreună cu V. I. Nemirovici-Dancenko. Pictor V. A. Simov.

1899, 16 decembrie.

„Suflete stinghere", dramă în 5 acte de G. Hauptmann.
Împreună cu V. I. Nemirovici-Dancenko. Pictor V. A. Simov.

1900, 24 septembrie

„Fata de zăpadă", basm de primăvară în 5 acte şi prolog de A. N. Ostrovski. Regizor A. A. Sanin. Pictor V. A. Simov.

1900, 24 octombrie

„Doctorul Stockmann", dramă în 5 acte de H. Ibsen.
Regizor V. V. Lujski. Pictor V. A. Simov.

1901, 31 ianuarie

„Trei surori", dramă în 4 acte de A. P. Cehov.
Împreună cu V. I. Nemirovici-Dancenko. Regizor V. V. Lujski. Pictor V. A. Simov.

1901, 19 septembrie

„Raţa sălbatică", dramă în 5 acte de H. Ibsen.
Regizor A. A. Sanin. Pictor V. A. Simov.

1901, 27 octombrie.

„Michael Cramer", dramă în 4 acte de G. Hauptmann.
Regizor V. V. Lujski. Pictor V. A. Simov.

1901, 21 decembrie.

„Visuri", dramă în 4 acte de V. I. Nemirovici-Dancenko.
Regizor A. A. Sanin. Pictor V. A. Simov.

1902, 26 martie.

„Micii burghezi", piesă în 4 acte de M. Gorki.
Regizor V. V. Lujski. Pictor V. A. Simov.

1902, 5 noiembrie.

„Puterea întunericului", dramă în 5 acte de L. N. Tolstoi
Regizor I. A. Tihomirov. Pictor V. A. Simov.

1902, 18 decembrie.

„Azilul de noapte", scene în 4 acte de M. Gorki.
Împreună cu V. I. Nemirovici-Dancenko. Pictor V. A. Simov

1904, 17 ianuarie.

„Livada cu vişini", piesă în 4 acte de A. P. Cehov.
Împreună cu V. I. Nemirovici-Dancenko. Pictor V. A. Simov.

1904, 2 octombrie.

„Orbii", „Intruşa", „Interior", drame de M. Maeterlinck.
Regizori G. S. Burdjalov, N. G. Alexandrov. Pictor V. V. Sureniant.

1904, 21 decembrie.

„Răufăcătorul", „Chirurgia", „Majurul Prişibeev", dramatizări ale povestirilor lui A. P. Cehov.
Pictori V. A. Simov, N. A. Kolupaev.

1905, 31 martie.

„Strigoii", dramă familiară în 3 acte de H. Ibsen.
Împreună cu V. I. Nemirovici-Dancenko. Pictor V. A. Simov.

1905, 24 octombrie.

„Copiii soarelui", piesă în 4 acte de M. Gorki.
Împreună cu V. I. Nemirovici-Dancenko. Pictor V. A. Simov

1906, 26 septembrie.

„Prea multă minte strică", comedie în 4 acte de A. S. Griboedov.
Împreună cu V. I. Nemirovici-Dancenko. Pictori V. A. Simov, N. A. Kolupaev.

1907, 8 februarie.

„Drama vieţii", piesă în 4 acte de K. Hamsun.
Regizor L. A. Sulerjiţki. Pictori V. E. Egorov, N. P. Ulianov.

1907, 12 decembrie.

„Viaţa omului", reprezentaţie în 5 tablouri cu prolog de L. Andreev.
Regizor L. A. Sulerjiţki. Pictor V. E. Egorov.

1908, 30 septembrie.

„Pasărea albastră", basm de M. Maeterlinck.
Regizori L. A. Sulerjiţki, I. M. Moskvin. Pictor V. E. Egorov.

1908, 18 decembrie.

„Revizorul", comedie în 5 acte de N. V. Gogol.
Împreună cu V. I. Nemirovici-Dancenko. Regizor I. M. Moskvin. Pictor V. A. Simov.

1909, 9 decembrie.

„O lună la ţară", comedie în 5 acte de I. S. Turgheniev.
Regizor I. M. Moskvin. Pictor M. V. Dobujinski.

1911, 23 septembrie.

„Cadavrul viu", dramă în 12 tablouri de L. N. Tolstoi.
Împreună cu V. I. Nemirovici-Dancenko. Pictor V. A. Simov.

1911, 23 decembrie.

„Hamlet", tragedie în 5 acte de W. Shakespeare.
Montarea de Gordon Craig. Regizori K. S. Stanislavski, L. A. Sulerjiţki. Pictori Gordon Craig, K. N. Sapunov (costume).

1912, 5 martie

„Unde e aţa mai subţire, acolo se rupe", comedie într-un act de I. S. Turgheniev.
Împreună cu V. I. Nemirovici-Dancenko. Pictor M. V. Dobujinski.
„Provinciala", comedie într-un act de I. S. Turgheniev
Pictor M. V. Dobujinski.

1913, 27 martie.

„Bolnavul închipuit", comedie-balet în 3 acte de Molière.
Împreună cu A. N. Benua. Pictor A. N. Benua.

1914, 3 februarie.

„Hangiţa", comedie în 3 acte de C. Goldoni.
Pictor A. N. Benua.

1915, 26 martie.

„Ospăţ pe timp de ciumă", de A. S. Puşkin.
Regizor şi pictor A. N. Benua.
„Mozart şi Salieri" de A. S. Puşkin.
Regizor şi pictor A. N. Benua.

1917, 26 septembrie.

„Satul Stepancikovo", dramatizarea nuvelei lui F. M. Dostoievski.
Împreună cu V. I. Nemirovici-Dancenko. Pictor M. V. Dobujinski.

1920, 4 aprilie.

„Cain", mister în 3 acte de Byron.
Regizor A. L. Vişnevski. Pictor N. A. Andreev.

1921, 8 octombrie.

„Revizorul", comedie în 5 acte de N. V. Gogol.
Pictor K. F. Iuon.

1926, 23 ianuarie.

„Inimă înflăcărată", comedie în 5 acte de A. N. Ostrovski.
Regizori M. M. Tarhanov, I. I. Sudakov. Pictor N. P. Krîmov.

1926, 19 mai.

„Nicolae I şi decembriştii" de A. Kughel.
Direcţia de scenă K. S. Stanislavski. Regizor N. N. Litovţev. Pictori D. N. Kardovski, V. A. Simov.

1926, 15 iunie.

„Negustătorii de glorie", piesă în 4 acte cu prolog, de P. Nivoix şi M. Pagnol.
Direcţia de scenă K. S. Stanislavski. Regizori V. V. Lujski, N. M. Gorceakov. Pictor S. I. Isakov.

1926, 5 octombrie.

„Zilele Turbinilor", piesă în patru acte de M. Bulgakov.
Direcţia de scenă K. S. Stanislavski. Regizor I. I. Sudakov. Pictor N. P. Ulianov.

1927, 28 aprilie.

„O zi de pomină, sau Nunta lui Figaro", comedie în 5 acte de Beaumarchais.

Regizori E. S. Teleşeva, B. I. Verşilov. Pictor A. I. Golovin.

1927, 29 octombrie.

„Surorile Gérard", melodramă în 5 acte de V. Mass (pe tema melodramei lui Dennery şi Cormon).

Direcţia de scenă K. S. Stanislavski. Regizori N. M. Gorceakov, E. S. Teleşeva. Pictori A. N. Şciusev, V. A. Simov, I. I. Gremislavski.

1927, 8 noiembrie.

„Trenul blindat 14-69" piesă în 4 acte de V. Ivanov.

Direcţia de scenă K. S. Stanislavski. Regizori I. I. Sudakov, N. N. Litovţeva. Pictor V. A. Simov.

1928, 17 februarie.

„Untilovsk", piesă în 4 acte de L. Leonov.

Regizor V. G. Sahnovski. Pictor N. P. Krîmov.

1928, 20 aprilie.

„Delapidatorii", piesă în 4 acte de V. Kataev.

Direcţia de scenă K. S. Stanislavski. Regizor I. I. Sudakov. Pictor I. M. Rabinovici.

1932, 28 noiembrie.

„Suflete moarte", poem de N. V. Gogol. Dramatizare de M. A. Bulgakov.

Regizori V. G. Sahnovski, E. S. Teleşeva. Pictori V. A. Simov, V. V. Dmitriev, I. I. Gremislavski.

1933, 14 iunie.

„Talente şi admiratori", comedie în 4 acte de A. N. Ostrovski.

Direcţia de scenă K. S. Stanislavski. Regizor N. N. Litovţeva. Pictori N. P. Krîmov, I. I. Gremislavski.

În ultimii ani ai vieţii sale K. S. Stanislavski a lucrat cu un grup de actori ai Teatrului de Artă la „Tartuffe" de Molière. Era de fapt un curs

pentru însușirea „metodei acțiunilor fizice". După moartea lui K. S. Stanislavski, punerea în scenă a piesei „Tartuffe" a fost realizată de M. N. Kedrov. Premiera a avut loc la 4 decembrie 1939. Spectacolul a fost închinat memoriei lui K. S. Stanislavski.

Opere puse în scenă de K. S. Stanislavski

(1897-1938)

1897, 27 martie. Spectacol al clasei de operă condusă de M. N. Klimentova-Muromțeva pe scena Teatrului Mic.

„Dama de pică", operă de P. I. Ceaikovski, scenă din actul 3.
„Ruslan și Liudmila", operă de M. I. Glinka, scenă din actul 2.
„Pantofiorii țarinei", operă de P. I. Ceaikovski, scenă din actul 3.
„Tînărul Haydn", comedie muzicală într-un act, muzica de G. Cipolini, text de A. Cipollini.
„Makkavei", operă de A. G. Rubinștein, scenă din actul 3.
Dirijor A. A. Titvinov.

1898, 27 martie. Spectacol al clasei de operă condusă de M. N. Klimentova-Muromțeva dat pe scena Teatrului Mare cu participarea artiștilor Teatrului Mare.

„Ivan Susanin", operă de M. I. Glinka, actul 4.
„Ratcliff", operă de Ț. A. Kiui, actul 3.
„Guvernatorul din Tours", operă de C. Reinecke, actul 2. Dirijor A. A. Litvinov.

STUDIOUL DE OPERĂ AL TEATRULUI MARE
1921, 9 iunie.

Seară consacrată creației lui N. A. Rimski-Korsakov.
„Noapte de ajun", tabloul al doilea din actul întîi.
„Vera Șeloga".
Romanțe de N. A. Rimski-Korsakov.
Cantata, muzica de M. N. Jukov, text de V. S. Alexeev.

1921, 14 iulie.

Seară închinată operei lui A. S. Puşkin.

„Evgheni Oneghin", operă de P. I. Ceaikovski, actul întîi.

„Poveste despre ţarul Saltan", operă de N. A. Rimski-Korsakov (prologul).

Romanţe pe texte de A. S. Puşkin.

Cantata, muzica de V. I. Sadovnikov, textul după poezia „Monumentul" de A. S. Puşkin.

1921, 2 august.

„Werther", operă de J. Massenet.

Direcţia de scenă K. S. Stanislavski. Regizor Z. S. Sokolova. Pictor V. A. Simov.

1922, 15 iunie.

„Evgheni Oneghin", operă de P. I. Ceaikovski.

Regizor Z. S. Sokolova. Pictor B. A. Matrunin.

STUDIOUL DE OPERĂ „K. S. STANISLAVSKI"

1925, 5 aprilie.

„Căsătoria secretă", operă de D. Cimarosa.

Direcţia de scenă K. S. Stanislavski. Regizor Z. S. Sokolova. Pictor A. M. Kravcenko.

TEATRUL DE OPERĂ „K. S. STANISLAVSKI"

1926, 28 noiembrie.

„Logodnica ţarului", operă de N. A. Rimski-Korsakov.

Regizor V. S. Alexeev. Dirijor M. N. Jukov. Pictor V. A. Simov.

1927, 12 aprilie.

„Boema", operă de G. Puccini.

Regizor V. S. Alexeev. Dirijor K. F. Brauer. Pictor V. A. Simov.

1928, 19 ianuarie

„Noapte de Mai", operă de N. A. Rimski-Korsakov.
Regizor V. S. Alexeev. Dirijor V. I. Suk. Pictor M. I. Kurilko.

1929, 5 martie.

„Boris Godunov", dramă populară muzicală de M. P. Musorgski.
Direcţia de scenă K. S. Stanislavski. Regizori I. M. Moskvin şi B. I. Verşilov. Dirijor M. N. Jukov. Pictor S. I. Ivanov.

1930, 26 februarie.

„Dama de pică", operă de P. I. Ceaikovski.
Planul punerii în scenă K. S. Stanislavski. Regizori B. I. Verşilov şi P. I. Rumianţev. Dirijor B. E. Haikin. Pictor M. P. Zandin.

1932, 4 mai.

„Cocoşelul de aur", operă de N. A. Rimski-Korsakov.
Regizori V. S. Alexeev şi V. F. Vinogradov. Dirijor M. N. Jukov. Pictori actele 1 şi 3 S. I. Ivanov. Actul 2 M. S. Sarian.

1933, 26 octombrie

„Bărbierul din Sevilla", operă de G. Rossini.
Regizori V. S. Alexeev, V. F. Vinogradov, M. I. Stepanova. Dirijor B. E. Haikin. Pictor I. I. Nivinski.

1935, 4 aprilie.

„Carmen", operă de G. Bizet.
Regizor P. I. Rumianţev. Dirijor B. E. Haikin. Pictor N. P. Ulianov.

1936, 22 mai.

„Don Pasquale", operă de G. Donizetti.
Direcţia de scenă de K. S. Stanislavski. Regizori G. V. Kristi şi I. N. Loran. Dirijor L. F. Mudolci. Pictor N. R. Iaroşevskaia.

1939, 10 ianuarie.

„Trecătoarea Darvaza", operă de L. P. Stepanov.
Lucrul a început sub conducerea lui K. S. Stanislavski. Spectacolul a fost

prezentat în regia lui I. M. Turmanov și M. L. Melțer după moartea lui K. S. Stanislavski Dirijor M. N. Jukov. Pictor M. M. Sapeghin.

1939, 10 martie.

„Rigoletto", operă de G. Verdi.

Planul regiei de K. S. Stanislavski. Spectacolul a fost prezentat de regizorul P. I. Rumiantev după moartea lui K. S. Stanislavski. Dirijor A. V. Alevladov. Pictor M. P. Bobîșov.

INDICE DE NUME

A

Adaşev A. I. — 410.
Akimova S. P. — 45.
Aksakov S. T. — 45.
Alexandrov N. G. — 166, 247, 413, 423.
Alexeeva E. V. — 9, 10, 11, 19, 21, 23, 24, 53, 118.
Alexeeva Z. S. — vezi Sokolova
Alexeev S. V. — 9—14, 17, 18, 19, 20, 52, 53, 118, 119.
Alexeev V. S. — 53, 99, 104, 456.
Andreeva M. F. — 217.
Andreev L. N. — 250, 377, 378, 421, 437.
Andreev N. A. — 446.
Andreevski S. A. — 287.
Annenkov P. V. — 84.
Antokolski M. M. — 101.
Arhipov (Arbatov) N. N. — 226.
Artiom A. R. — 119, 166, 263, 271, 276, 278, 284, 316, 317, 323, 413.
Artôt, Marguerite Désirée — 29, 30.

B

Bach, Johann Sebastian — 74, 474.
Bagagiolo — 29, 30.
Bahruşin A. A. — 35.
Baliev N. F. — 427, 428, 429.
Balmont K. D. — 490.
Baranov N. A. — 301, 303, 304.
Barnay Ludwig — 158, 187, 343, 495.
Batalov N. P. — 423.
Beethoven, Ludwig — 436, 474.
Benua A. N. — 389, 416, 430, 434.
Bielinski V. G. — 45.

Birman S. G. — 410.
Bjoernson, Bjoernstjerne — 496.
Blaramberg P. I. — 161.
Blok A. A. — 421.
Bogdanovici A. V. — 456, 466.
Boleslavski R. V. — 415, 425.
Bossi — 29.
Bostangioglo A. N. — 10.
Bunin I. A. — 279.
Burdjalov G. S. — 179, 217, 308, 374, 413, 443.
Butova N. S. — 311, 413.
Byron, George Gordon — 445.

C

Capoul, Joseph-Amédée — 29.
Ceaikovski P. I. — 66, 72, 73, 110, 276, 457, 458.
Ceban A. I. — 410.
Cehova M. P. — 270, 271.
Cehov A. P. — 219, 241, 242, 243, 263—285, 288, 304, 305, 314, 316—330, 344, 346, 349, 351, 364, 393, 424, 461, 501, 513, 516, 517, 518, 520—522.
Cehov M. A. — 410.
Cernîşevski N. G. — 510.
Chopin, Frédéric — 267.
Chronegk, Ludwig — 158—161, 198, 240.
Ciniselli — 19.
Cirikov E. N. — 279.
Coquelin, Benoît-Constant — 476.
Cotogni — 29, 30, 32.
Craig, Gordon — 392—401, 403—406, 408.

D

Dante, Alighieri — 474.
Dargomîjski A. S. — 111.
Davîdov A. D. — 289, 290.
Davîdov N. V. — 45, 84, 170, 172.
Davîdov V. N. — 462.
Degas, Edgar — 474.
Diacenko V. A. — 64, 488.
Diaghilev — 389.
Dickens Charles — 416.
Dobujinski M. V. — 389, 390, 391, 505.
Dostoievski F. M. — 168, 170, 249, 264, 361, 511.
Duncan, Isadora — 377, 392—394, 397.
Duse, Eleonora — 350, 355, 395, 396, 511.

E

Efros N. E. — 271.
Egorov V. E. — 364, 374, 384.
Elpatievski S. I. — 279.
Erckmann-Chatrian — 182, 496.
Erdmannsdoerfer, Max — 66, 72—75.
Ermolova M. N. — 45, 49, 50, 350, 355, 396, 415, 465, 507, 511.

F

Fedotov A. A. — 115, 123.
Fedotov A. F. — 84, 123, 124, 126—130, 133, 135—138, 141, 147, 149, 152, 153, 157, 162, 163.
Fedotova G. N. — 45, 49, 81, 82, 84, 85, 87, 113, 114, 115, 116, 117, 124, 162—164, 355, 415.
Ferdinandov B. A. — 462.
Flaubert, Gustave — 474.

G

Galilei, Galileo — 181.
Gauguin, Paul — 465.
Ghiaţintova S. V. — 410.
Ghilearovski V. A. — 306, 307.
Giamet — 29, 30.
Glinka M. I. — 462, 498, 499, 500.
Gnedici P. P. — 164.
Goethe, Johann Wolfgang — 475, 509.
Gogol N. V. — 45, 84, 123, 134, 154, 169, 188, 329, 476, 503, 507, 510, 520, 522.
Goldoni, Carlo — 277, 509.
Golovanov N. S. — 456.
Golovin A. I. — 388.
Gorki A. M. — 279, 280, 300—302, 304—309, 340, 344.
Gotovţev V. V. — 410.
Gozzi, Carlo — 509.
Graziani, Francesco — 30.
Grecianinov A. T. — 249, 262.
Gremislavski I. I. — 56.
Griboedov A. S. — 46, 329, 510.
Gribunin V. F. — 240, 270, 284, 323, 413, 425, 426, 427, 443.
Grigorieva (Nikolaeva) M. P. — 233, 413, 522.
Grigorovici D. V. — 170.
Gromov M. A. — 284.
Gukova M. G. — 456, 466.
Gurevici L. I. — 5.
Gutzkow, Karl — 177.
Gzovskaia O. V. — 406.

H

Haase, Friedrich — 343, 345, 495.
Haciaturov S. I. — 424.
Hamsun, Knut — 362, 385.
Hauptmann, Gerhart — 189, 212, 264, 279, 338, 345, 346.
Herţen A. I. — 45.
Hippius Z. N. — 423.
Hmara G. M. — 410.

I

Iakovlev V. A. — 9, 10.
Ibsen, Henrik — 249, 262, 263, 288, 332, 344.
Ingres, Jean-Auguste — 474.
Inzerti — 20.
Irving, Henry — 187, 476.
Iujin A. I. — 45, 115, 116.
Iuşkevici S. S. — 250.

J

Jivokini V. I. — 45, 46.
Judic, Anna — 95, 96, 489.
Jukovski V. A. — 500.

K

Kacialov V. I. — 49, 259, 261, 270, 284, 288, 308, 323, 396, 406, 413, 425, 426, 427, 434, 442, 451, 502.
Karabcevski N. P. — 287.
Karatîghin V. A. — 45.
Kean, Edmund — 358, 473.
Klimentova-Muromţeva M. H. — 498.
Klimov M. M. — 426.
Knipper (Knipper-Cehova) O. L. — 85, 219, 240, 246, 270, 271, 276, 280, 283, 284, 291, 308, 317, 323, 324, 341, 406, 413, 425, 427, 442.
Kolin N. F. — 410.
Komissarjevskaia V. F. — 110, 146, 164, 166, 414.
Komissarjevski F. F. — 110.
Komissarjevski F. P. — 110—112, 124, 146, 147, 149, 157, 164, 451, 466.
Koni A. F. — 287.
Koonen A. G. — 425.
Koreneva L. M. — 443.
Kornakova E. I. — 423.
Korovin K. A. — 97, 101, 322, 388.
Kostromski N. F. — 336.
Kramskoi I. N. — 462.
Krîjanovskaia M. A. — 423.
Kui T. — 498.
Kukina E. A. — 25.
Kuprin A. I. — 279.

L

Lenski A. P. — 49, 237.
Lentovski M. V. — 91—93, 243.
Leonidov L. M. — 323, 362, 413, 443, 448.
Lermontov M. I. — 510.
Lessing, Gotthold Ephraïm — 475.
Leşkovskaia E. K. — 49.
Levitan I. I. — 388.
Lilina (Perevozcikova) M. P. — 119, 145, 166, 232, 233, 240, 262, 270, 271, 276, 284, 413, 443.
Lopatin V. M. — vezi Mihailov.
Lopatin L. M. — 166.
Lucca, Pauline — 29, 30, 32.
Lujski V. V. — 166, 179, 217, 240, 245, 270, 271, 276, 284, 308, 413, 426, 427, 443, 450.
Lunacearski A. V. — 444.
Lvov I. N. — 53.

M

Maeterlinck, Georgette Leblanc — 382, 384.
Maeterlinck, Maurice — 45, 288, 324, 329, 330, 332, 338, 370, 376, 380—384.
Maiakovski V. V. — 462.

Malevici K. S. — 465.
Malinovskaia E. K. — 444, 450, 452.
Mamin-Sibiriak D. N. — 279.
Mamontov S. I. — 31, 35, 101—104, 110, 392.
Mardjanov K. A. — 396.
Mariani. — 20.
Mario, Giuseppe — 29.
Markov — 118.
Martînov A. E. — 45.
Masini, Angelo — 29, 30, 289.
Massalitinov N. O. — 406, 423.
Massenet, Jules — 457.
Maximov V. V. — 336.
Mcedelov V. L. — 423.
Medicis, Lorenzo de — 34.
Medvedeva N. M. — 46, 47, 48.
Meiningen — 158—161, 179, 182, 198, 345.
Merejkovski D. S. — 250.
Meunier, Constantin — 364.
Meyerhold V. E. — 219, 240, 270, 271, 334, 337, 413, 468.
Mihailov V. M. — 166.
Mironov L. N. — 456.
Mocialov P. S. — 45, 473.
Molcianova R. N. — 423.
Molière, Jean-Baptiste — 19, 125, 134, 135, 136, 232, 329, 475, 509, 518.
Moreno — 20.
Morozov S. T. — 35, 292—295, 301, 349.
Moskvin I. M. — 220, 227, 240, 245, 262, 270, 280, 284, 288, 308, 318, 323, 396, 413, 425, 426, 427, 443, 451.
Mounet, Paul — 187.
Mozart, Wolfgang Amadeus — 31, 74.
Munt E. M. — 219, 336.
Muratova E. P. — 318, 323, 413.
Musorgski M. P. — 101.
Muzil N. I. — 54.

N

Naudin — 30.
Nejdanova A. V. — 451.
Nekrasov N. A. — 433.
Nemirovici-Dancenko V. I. — 5, 113, 219—222, 225—228, 230, 233, 239, 241—243, 245, 246, 249, 262, 269, 276, 281, 287, 292, 293, 302, 304, 305, 312—314, 316, 330, 340, 341, 344, 346, 351, 361, 411, 412, 414, 416, 423, 425, 430, 434, 450, 452, 465, 467, 502, 504, 512, 513, 516, 517, 518.
Nicolini, Ernesto — 29.
Nikulina N. A. — 45, 49.
Nikulina-Kositkaia E. P. — 45.
Nilsson, Kristina — 29, 30.

O

Olenin P. S. — 52.
Orlenev P. N. — 85.
Ostrovski A. N. — 64, 149, 150, 153, 156, 172, 219, 225, 256, 329, 465, 504, 510.

P

Padilla — 29, 31.
Paradies — 495.
Patti, Adelina — 29, 32.
Pavlova A. P. — 332.
Perţov — 429.
Petrov V. R. — 451, 456.
Pevţov I. N. — 336.
Pisemski A. F. — 139, 147, 510.
Podgornîi N. A. — 423, 442, 443.
Podgornîi V. A. — 336.
Polenov V. D. — 101.
Popov N. A. — 101.
Pospehin A. A. — 456.
Possart, Ernst — 495—498.
Puşkin A. S. — 125, 126, 127, 131, 134, 143, 236, 249, 329, 430—433, 436, 445, 457, 458, 510, 522.

R

Racine, Jean — 123.
Raevskaia E. M. — 413, 443.
Rahmaninov S. V. — 279, 425.
Reinecke K. — 498.
Repin I. E. — 101, 465.
Riccoboni, Antonio Francesco — 475.
Riccoboni, Luigi — 329, 475.
Rimski-Korsakov N. A. — 101.
Roksanova M. L. — 220.
Rosen G. F. — 500.
Rossi, Ernesto — 75—77, 198, 206, 207, 208, 355.
Rossini, Gioachino — 29.
Rubinştein A. G. — 66—72.
Rubinştein N. G. — 487.

S

Sabaşnikov M. V. — 34.
Sadovskaia O. O. — 49, 113, 116, 117, 415.
Sadovski M. P. — 65.
Sadovski P. M. — 45, 49, 136.
Safonov N. M. — 456.
Safonov V. I. — 66.
Salvini, Tomaso — 32, 197—200, 202, 204, 205, 207, 208, 276, 284, 350, 355, 358, 395, 396, 436, 465, 476, 490—494, 507, 511.
Samarin I. V. — 45.
Samarova M. A. — 119, 166, 262, 413.
Samoilov V. V. — 45.
Sanin A. A. — 119, 166, 179, 217, 233.
Sapoşnikova V. V. — 12, 13.
Sapunov N. N. — 335.
Saţ I. A. — 335, 364, 367, 368, 400.
Savina M. G. — 49, 355.
Saviţkaia N. G. — 219, 284, 413.
Schechtel F. O. — 294.
Schiller, Friedrich — 134, 145, 158, 160, 436, 509.
Scholz, Wilhelm von — 341.
Schroeder, Friedrich Ludwig — 329, 475, 509.
Sembrich, Marcella — 29.

Sekar-Rojanski A. V. — 52.
Serov A. N. — 156.
Serov V. A. — 101.
Shakespeare, William — 134, 158, 208, 209, 210, 237, 312, 316, 329, 398, 407, 436, 475, 501, 507, 509, 523.
Simov V. A. — 229, 231, 233, 235, 269, 306, 307, 310, 312, 342, 388, 389.
Smirnov D. A. — 451.
Sneghirev B. M. — 219.
Sobinov L. V. — 52.
Sokolov I. N. — 456.
Sokolova Z. S. — 53, 63, 64, 96, 97, 104, 456.
Soldatenkov K. T. — 34.
Solodovnikov — 189, 192, 437.
Sollogub F. L. — 123, 124, 128, 129, 133, 138, 157.
Sollogub V. A. — 123.
Soloviov V. S. — 123.
Sonnenthal, Adolf — 495.
Sosnițki I. I. — 45.
Stanio, Roberto — 29.
Staniukovici K. M. — 279.
Stravinski I. F. — 462.
Strepetova P. A. — 49, 415.
Sudbinin S. N. — 228.
Sudeikin S. I. — 335.
Suk V. I. — 456.
Sulerjițki L. A. — 364, 367—369, 374, 384, 394, 396, 404, 406, 408, 410, 415, 416—419, 425, 426, 427.
Sullivan, Arthur — 97.
Suppé — 237.
Suşkevici B. M. — 410, 416.

Ş

Şaliapin F. I. — 32, 101, 333, 355, 396, 426, 453, 476, 477.
Şcepkin M. S. — 45, 80, 81, 82, 84, 85, 87, 136, 211, 254, 329, 444, 461, 476, 509, 522.
Şciukin P. I. — 35.
Şciukin S. I. — 35.
Şliakov — 234.
Şubert A. I. — 84.
Şumski S. V. — 45, 46, 84, 136.

T

Taglioni, Maria — 332.
Talma, François Joseph — 475.
Tamagno, Francesco — 30, 32, 33.
Tamberlick, Enrico — 29.
Taneev S. I. — 66.
Tarasov N. L. — 428, 429.
Tarasova A. K. — 423.
Tatlin V. E. — 462.
Teller, Leopold — 158.
Terry, Ellen — 394.
Tirov I. I. — 342.
Tizian — 474.
Tolstaia M. L. — 174.
Tolstaia S. A. — 174.
Tolstoi A. K. — 233, 247, 251, 433.
Tolstoi L. N. — 139, 165, 166, 167, 170—177, 309—311, 369, 410, 417, 421.
Tolstoi S. L. — 310.

Tretiakov P. M. — 34.
Tretiakov S. M. — 66.
Turgheniev I. S. — 45, 170, 264, 291. 329, 384—386, 407, 421, 487, 505, 510.

T

Ţeretelli N. M. — 462.

U

Ulianov N. P. — 364.

V

Vahtangov E. B. — 384, 423, 424.
Varlamov K. A. — 45.
Varley, Marie — 9.
Vasiliev S. V. — 277.
Vasilievi — 450.
Vasneţov V. M. — 101, 102, 261.
Velasquez, Diego de Silva — 474.
Verbiţki V. A. — 423.
Verdi, Giuseppe — 32.
Viardot, Pauline — 29.
Vişnevski A. L. — 246, 271, 276, 284, 288, 308, 341, 413, 427, 443, 448.
Volkonski S. M. — 435, 456.
Volpini — 29, 30.
Vrubel M. A. — 101, 331, 332.

W

Wagner, Richard — 143, 497.
Whetham — 29.
Wysocka (Stanislawska) S. — 424.

Z

Zbrueva E. I. — 456.
Zemmach N. L. — 423.
Znamenski N. A. — 406.
Zucchi, Virginia — 109, 110.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

K. S. Stanislavski, 1926

Serghei Vladimirovici Alexeev, tatăl lui K. S. Stanislavski. După o fotografie din 1875—1880

Elizaveta Vasilievna Alexeeva, mama lui K. S. Stanislavski. După o fotografie din anii 1890—1900.

E. V. Alexeeva cu copiii — Konstantin (stînga) și Vladimir (dreapta) 1866

K. S. Stanislavski la vîrsta de 10 ani. 1873

Megriot. Vodevilul „Taina femeii". 1881

Pipo. „Mîndrul soare" („Mascota") operetă de E. Audran. 1884

Lavergé. Opera-vodevil „Elixirul dragostei". După o fotografie din 1892.

K. S. Stanislavski. 1885

Nanki-Pu — K. S. Stanislavski, Ium-Ium — A. S. Steker (născută Alexeeva). „Micadoul — operetă de A. Sullivan. 1887

Baronul. „Cavalerul avar" de A. S. Puşkin. 1888

Sotenville „Georges Dandin" de Molière. 1888

Anani Iakovlev. „Soartă amară" de A. F. Pisemski. 1888

K. S. Stanislavski. 1890

Nesciastlivțev. „Pădurea" de A. N. Ostrovski. După o fotografie din 1890.

Don Juan — K. S. Stanislavski, Leporello — A. A. Fedotov „Oaspetele de piatră" de A. S. Puşkin. 1889

Ferdinand — K. S. Stanislavski, Luiza — M. P. Lilina. „Intrigă şi iubire" de Fr. Schiller. 1899

Contele Platon Imşin. „Autonomiştii" de A. F. Pisemski. După o fotografie din 1895.

Paratov. „Fata fără zestre" de A. N. Ostrovski. După o fotografie din 1894.

Georges Dorsi. „Guvernorul" de V. Diacenko. 1894

Othello. „Othello" de W. Shakespeare. 1896

Othello — K. S. Stanislavski, Iago — H. D. Petrosean. „Othello" de W. Shakespeare. 1896

K. S. Stanislavski — Benedick, M. P. Lilina—Margaret. „Mult zgomot pentru nimic" de W. Shakespeare. 1897

„Clopotul scufundat" de G. Hauptmann. Decorul actului întîi. Pictor V. A. Simov. 1898

V. I. Nemirovici-Dancenko. 1898

Afişul primului spectacol al Teatrului de Artă din Moscova. „Ţarul Feodor Ioannovici" de A. K. Tolstoi. 1898

„Ţarul Feodor Ioannovici" de A. K. Tolstoi. Actul întîi. După o fotografie din 1909.

A. P. Cehov cu un grup de artişti de la Teatrul de Artă. 1899

Arkadina — O. L. Knipper, Trigorin — K. S. Stanislavski. „Pescăruşul" de A. P. Cehov. 1898

„Snegurocika" de A. N. Ostrovski. Actul al doilea. 1900

Personajul principal din „Doctorul Stockmann" de H. Ibsen. Statuetă de bronz lucrată de S. N. Sudbinin. 1900

A. M. Gorki în mijlocul actorilor care au jucat în spectacolul „Micii-burghezi". 1902

K. S. Stanislavski. 1901

M. P. Lilina. 1900

Afişul primului spectacol al piesei „Azilul de noapte" de M. Gorki la Teatrul de Artă din Moscova. 1902

Satin. „Azilul de noapte" de M. Gorki. 1902

Astrov. „Unchiul Vania" de A. P. Cehov. 1899

„Unchiul Vania" de A. P. Cehov. Actul întîi. 1899

Verşinin. „Trei surori" de A. P. Cehov. 1901

„Trei surori" de A. P. Cehov. Actul al patrulea. 1901

Gaev — K. S. Stanislavski, Ania — M. P. Lilina. „Livada cu vişini" de A. P. Cehov. După o fotografie din 1908

Contele Şabelski. „Ivanov" de A. P. Cehov. După o fotografie din 1918.

„Ivanov" de A. P. Cehov. Actul întîi. 1904

Famusov. „Prea multă minte strică" de A. S. Griboedov. 1906

Famusov. „Prea multă minte strică" de A. S. Griboedov. 1914

Natalia Petrovna — O. L. Knipper, Rakitin — K. S. Stanislavski. „O lună la ţară" de I. S. Turgheniev. Actul întîi. 1909

Contele Liubin — K. S. Stanislavski, Daria Ivanovna — M. P. Lilina. „Provinciala" de I. S. Turgheniev. 1912

Krutiţki. „Orice naş îşi are naşul" de A. N. Ostrovski. 1910

Contele Abrezkov. „Cadavrul viu" de L. N. Tolstoi. 1911

Argan. „Bolnavul închipuit" de Molière. 1913

Argan. „Bolnavul închipuit" de Molière. 1913

K. S. Stanislavski. 1912

„Mozart şi Salieri" de A. S. Puşkin. Schiţă de decor. Pictor A. N. Benua. 1915

Cavalerul de Ripafratta. „Hangiţa" de C. Goldoni. 1914

Cneazul Ivan Petrovici Şuiski. „Ţarul Feodor Ioannovici" de A. K. Tolstoi. 1922

CUPRINS

	Pag.
Prefață la ediția întîi	5
Prefață la ediția a doua	6
PRIMII MEI PAȘI ÎN ARTĂ	
Începătînările mele	9
Circul	17
Teatrul de păpuși	25
Opera italiană	28
Glumele	34
Învățătura	39
Teatrul Mic	44
Debutul	51
Actorul în viață	59
Muzica	65
Școala dramatică	75
ADOLESCENȚA MEA ÎN ARTĂ	
Cercul Alexeev. Opereta	91
Concurentul	101
Interregnul. Baletul. Cariera în domeniul operei	104
TINEREȚEA MEA ÎN ARTĂ	
Societatea de artă și literatură din Moscova	123
Cea dintîi stagiune. Operația	125
O întîmplare fericită. „Georges Dandin"	134

Stăpînirea de sine. „Soartă amară“ 139
Doi paşi înapoi. „Oaspetele de piatră“ şi „Intrigă şi iubire“ . 143
Cînd joci rolul unui om rău caută să-i descoperi părţile bune „Autonomiştii“ 146
Rolurile de caracter. „Fata fără zestre“. „Rubla“ 149
O nouă nedumerire. „Nu-i după voie, ci după nevoie“ „Taina femeii“ 153
Trupa de la Meiningen 158
Experienţa în meşteşug 161
Prima încercare regizorală în dramă. „Roadele învăţăturii“ . . 165
Autobiruinţa. „Satul Stepancikovo“ 168
Cunoştinţa cu L. N. Tolstoi 170
Succes la public. „Uriel Acosta“ 177
Pasionat de problemele regizorale. „Evreul polonez“ 182
Experienţe cu actori rutinaţi 188
„Othello“ 197
Castelul de la Torino 202
„Clopotul scufundat“ 212
O întîlnire însemnată 219
In ajunul deschiderii Teatrului de Artă din Moscova . . . 226
Începutul primei stagiuni teatrale 243
Linia istorică şi de gen în punerile în scenă ale teatrului . . 249
Tendinţa spre fantastic 256
Tendinţe spre simbolism şi impresionism 262
Tendinţe spre intuiţie şi sensibilitate. „Pescăruşul“ 264
Cehov printre noi. „Unchiul Vanea“ 272
Turneul în Crimeia 276
„Trei surori“ 280
Primul turneu la Petersburg 285
Turnee în provincie 290
S. T. Morozov şi construcţia teatrului 292
Linia social-politică. „Doctorul Stockmann“ 295
M. Gorki. „Micii burghezi“ 300
„Azilul de noapte“ 304
De la intuiţie şi sensibilitate la linia de gen. „Puterea întunericului“ 309
De la intuiţie şi sensibilitate la linia istorică şi de gen. „Iuliu Cezar“ 312
„Livada cu vişini“ 316

Noul studio din Povarskaia 330
Primul turneu în străinătate 341

MATURITATEA MEA IN ARTĂ

Descoperirea unor adevăruri de mult cunoscute 349
„Drama vieţii" 362
I. A. Saţ şi L. A. Sulerjiţki 367
Catifeaua neagră 370
„Viaţa omului" 377
În vizită la Maeterlinck 380
O lună la ţară 384
Duncan şi Craig 392
Experienţa aplicării „sistemului" meu 408
Primul studio al Teatrului de Artă 413
Seratele distractive şi „Liliacul" 424
Actorul trebuie să ştie să vorbească. „Spectacolele Puşkin" . . 429
Revoluţia 436
Catastrofa 442
„Cain" 445
Studioul de operă de pe lîngă Teatrul Mare 450
O plecare şi o reîntoarcere 460
Bilanţ şi perspective de viitor 471

ANEXE

Capitole şi fragmente inedite 487
Variante 509
Note 531
Lista rolurilor interpretate de K. S. Stanislavski 581
Lista punerilor în scenă ale lui K. S. Stanislavski 593
Opere puse în scenă de K. S. Stanislavski 603
Indice de nume 607
Lista ilustraţiilor 615

ERATĂ

Pag.:	Rînd:	În loc de:	Se va citi:
170	6 de jos	Cînd	Cam
239	3 de sus	îl asculta	îi asculta
531	10 de sus	1848	1948
532	1 de sus	Nota 3	Nota 8
582	6 de jos	Nrasnîi	Krasnîie